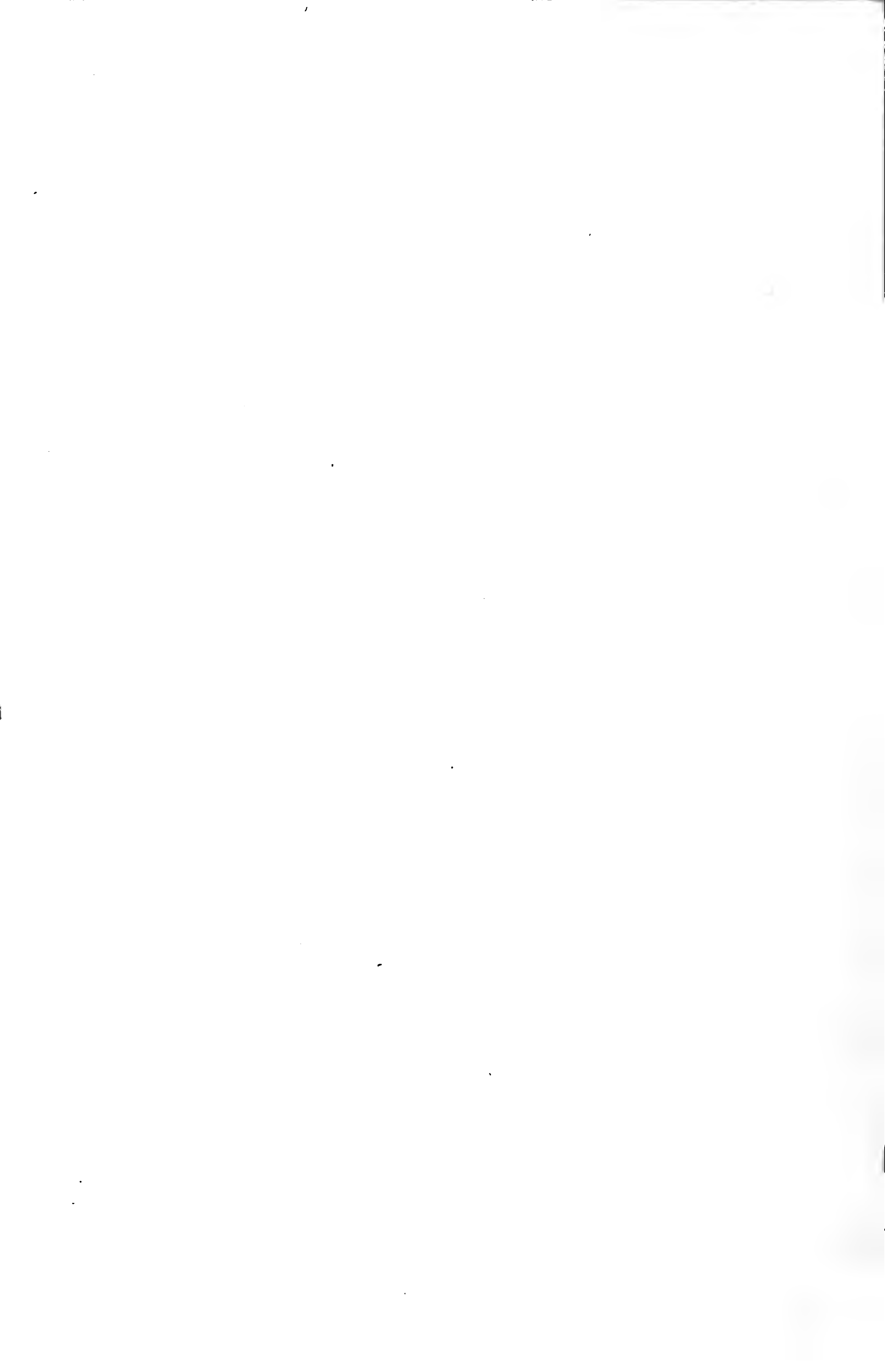



Mus 1512.510.10
SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS
Harvard College Library
FROM THE FUND OF
CHARLES MINOT
(Class of 1828).
Received 30 Jan., 1889.
MUSIC LIBRARY







Beethoven's Studien.

Erster Band.



Beethoven's Studien.

Erster Band.

Beethoven's Unterricht

bei

J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.

Nach den Original-Manuscripten

dargestellt

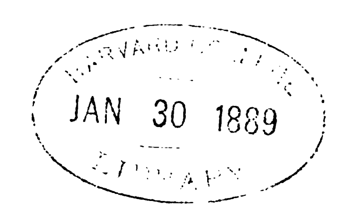
von

Gustav Nottebohm.

Leipzig und **Winterthur,**

Verlag von J. Rieter-Biedermann.

1873.



Vorwort.

Ein in dem Entwicklungsgange Beethoven's wichtiges Glied sind die die Compositionslehre betreffenden Studien Beethoven's. Wir verstehen darunter die bei seinen Lehrern gemachten Arbeiten und seine eigenen Studien. Beethoven's Thätigkeit in dieser Richtung zu verfolgen, überhaupt sein Verhältniss zur Theorie in's Klare zu bringen, ist der Zweck dieses Werkes.

Bei vorliegendem Bande, der sich mit den unter fremder Anleitung geschriebenen Compositions-Uebungen befasst, war das vorhandene Material so zu benutzen und wiederzugeben, dass jeder Cursus vollständig repräsentirt ist und das Ganze auf den Namen eines Quellenwerks Anspruch machen kann. Der Uebersichtlichkeit wegen konnte jedoch manches Unwesentliche und ganz Unbedeutende bei Seite gelassen werden. Eine ziemliche Anzahl von Uebungen, die kein Interesse boten und zu einem Ergebniss nichts beigetragen hätten, konnte wegbleiben. Sogar eine diplomatisch genaue Wiedergabe der Vorlagen musste hin und wieder der Uebersichtlichkeit geopfert werden. In dieser Beziehung kann die erste Choralfuge (S. 113 ff.) angeführt werden, wo, wenn man jede geänderte Note hätte berücksichtigen wollen, die Hauptsache durch Nebensächliches in den Hintergrund gedrängt worden wäre.

Dem Herausgeber lag es ob, die in Beethoven's Uebungen vorkommenden, von den Lehrern gemachten Aenderungen oder Verbesserungen zu erklären. (Die Aenderungen sind, was hier vielleicht zum Ueberfluss bemerkt wird, mit dem Anfangsbuchstaben der Namen ihrer Urheber bezeichnet, theils im Anhang der Uebungen, theils über den Stellen, zu denen sie gehören, angebracht.) Hier galt es, sich möglichst auf den Standpunkt der Lehrer zu stellen. Zur Erklärung der von Haydn gemachten Aenderungen konnten solche Lehrbücher herangezogen werden, von denen erwiesen oder sicher anzunehmen ist, dass sie Haydn bekannt waren. In erster Linie stand hier Fux' »*Gradus ad Parnassum*«, von dem uns durch die freundliche Mittheilung des Herrn C. F. Pohl ein mit Haydn's Randbemerkungen versehenes Exemplar zu Gebote stand. Bei Albrechtsberger's Aenderungen kam dessen eigenes Lehrbuch zu Statten. Eine ähnliche Handhabe fehlte bei den von Salieri vorgenommenen Aenderungen. Dass der Herausgeber

überall den wirklichen Grund der Aenderung getroffen, kann er nicht behaupten. Es kommen Stellen vor, wo der Grund der Aenderung zweifelhaft ist oder ein verschiedener sein kann; und dann giebt es gewisse Punkte, in Betreff deren die Theoretiker nicht nur von einander abweichen, sondern sich auch selbst widersprechen. In letzterer Beziehung kann Albrechtsberger genannt werden, der an einer Stelle gewisse Schritte und Intervalle erlaubt, die er an einer andern verbietet. (Vgl. z. B. S. 34, 41, 53 und 177 seiner »Anweisung« v. J. 1790, wo erst alle Sprünge in eine Dissonanz verboten werden, dann aber gesagt wird: dass man jetziger Zeit in die wesentliche Septime und ihre Verkehrungen im strengen und freien Satze im Durchgange springen dürfe.) Diese Unbestimmtheit hat zur Folge und hängt damit zusammen, dass bei ihm die Ausdrücke »strenger« und »freier« Satz eine etwas dehnbare Bedeutung haben. In Betreff des letzteren Punktes konnte der Herausgeber nur der freien Terminologie Albrechtsberger's folgen, wenn er sich auch sagen muss, dass dessen strenger Satz nicht immer der strenge und sein freier Satz zuweilen etwas zu streng ist. Die Widersprüche in Albrechtsberger's Regeln können wohl Zweifel erregen und machen sich insofern auch an mehreren Stellen bemerkbar; sie sind aber zu geringfügig, als dass sie das Ergebniss, welches sich an das Ganze knüpft, beeinträchtigen könnten.

Eine fernere Aufgabe bestand darin, am Schlusse jedes Cursus die hervortretenden Erscheinungen und die Betrachtungen, zu denen sie in Bezug auf Art, Beschaffenheit und Erfolg des Unterrichts Anlass geben, in ein Ergebniss zusammenzufassen. Erfolge des Unterrichts konnten nur an Compositionen Beethoven's ermessen werden. Bei solcher Betrachtung war natürlich abzusehen von dem, was dem Genius und der subjectiven Natur Beethoven's angehört, und war nur das Verhältniss zu Dingen in's Auge zu fassen, welche Gegenstand der Lehre waren und auf deren Erlangung und Pflege der Unterricht gerichtet war.

Es schien wichtig, zu wissen, wie Beethoven vorbereitet war, als er in Haydn's Schule trat. Dies annähernd zu bestimmen, ist in den einleitenden »Bonner Studien« versucht worden.

In Betreff der handschriftlichen Vorlagen verweist der Herausgeber auf den letzten Artikel seiner »Beethoveniana«. Mehrere Stücke, die dort nicht angegeben sind, finden sich an verschiedenen Orten zerstreut. In erwähntem Artikel wird auch der Unwerth des Seyfried'schen Buches »Ludwig van Beethoven's Studien« dargethan.

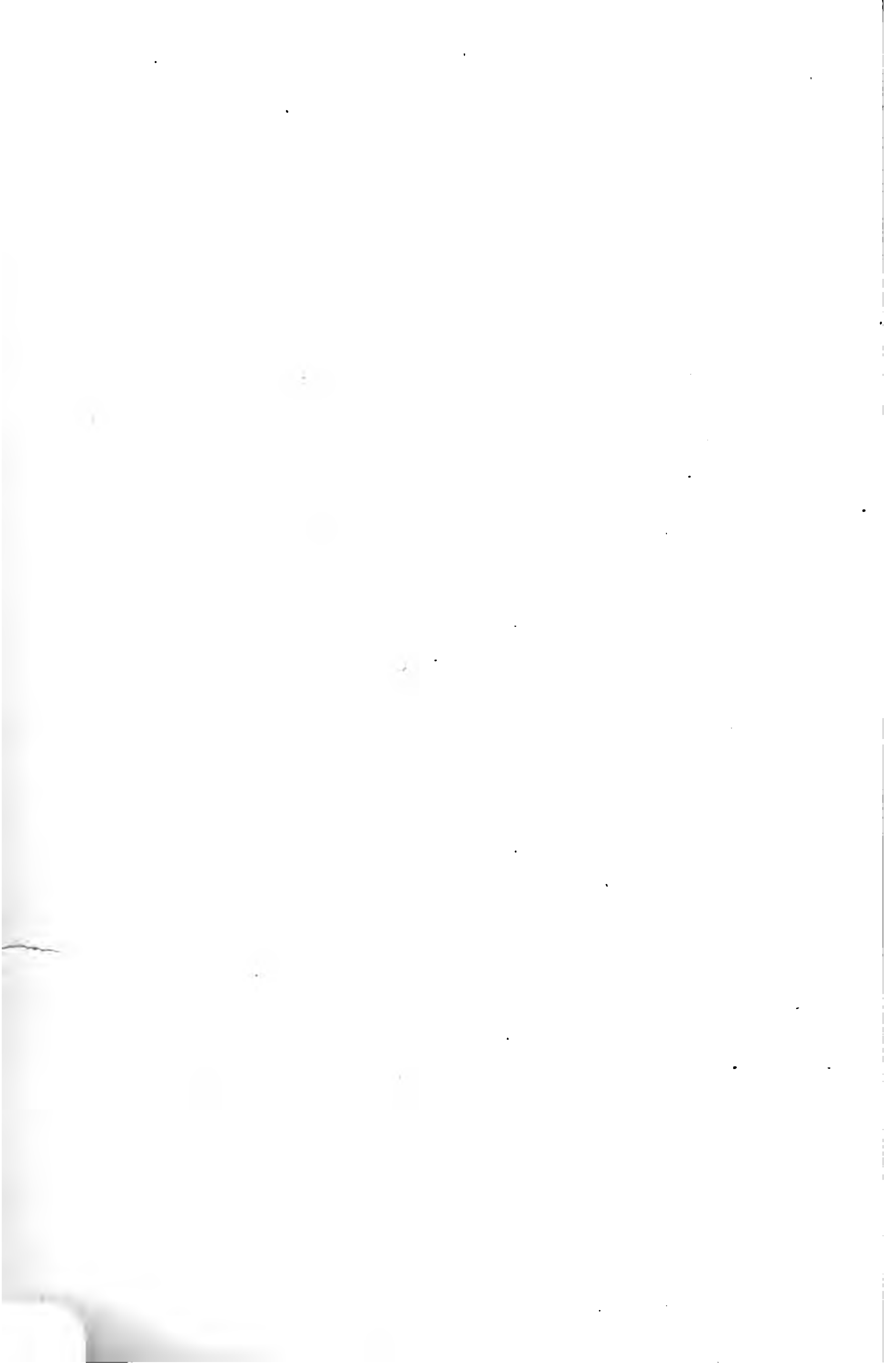
Der zweite Band wird sich mit Beethoven's eigenen Studien befassen.

Inhalt.



Bonner Studien.

(Eine hypothetische Untersuchung.)



Ueber den Unterricht in der Composition, den Beethoven in Bonn genossen, sind wir gar wenig unterrichtet. Die diesen Gegenstand betreffenden Mittheilungen und Ueberlieferungen sind uns so karg zugemessen, dass sich schwerlich daraus ein klares und zusammenhängendes Bild von der Art des Unterrichts und von den vorgenommenen Compositions-Uebungen gewinnen lässt. Dennoch wird es gelingen, einige nicht unwichtige Punkte sicher zu stellen, und auch einige theoretische Gegenstände, mit denen sich Beethoven in Bonn beschäftigt oder nicht beschäftigt haben kann, genauer zu bezeichnen, wenn man die vorhandenen zuverlässigen Daten zusammenstellt und einer genauen Betrachtung unterzieht.

Unter den Lehrern, welche Beethoven in Bonn hatte, lässt sich nur einer namhaft machen, bei dem er einen einigermassen eingehenden Unterricht in der Composition haben konnte. Dieser war Christian Gottlob Neefe, damals Musikdirector am Bonner Theater und Organist am kurfürstlichen Hofe*). Beachtens-

*) Neefe's und der andern Lehrer Beethoven's wegen ist zu verweisen auf die in der Leipziger Allgem. Musik. Zeitung vom Januar 1799 erschienene Selbstbiographie Neefe's und auf Thayer's »Beethoven's Leben« Bd. I, S. 81 f., 110 f. und 117 f. Einige Bekanntschaft mit jener Selbstbiographie wird hier vorausgesetzt. Der Leser wegen, denen sie nicht zugänglich ist, folgt hier ein Auszug, der das Wichtigste enthält und ein Bild des Mannes geben kann. Neefe schreibt:

»Ich bin im Jahr 1748 den 5. Februar zu Chemnitz im Erzgebirge Sachsens geboren. Ohnerachtet meine Aeltern arm sind, so hielten sie mich doch früh zur öffentlichen Stadtschule an. Eine ungemein gute Diskantstimme bahnte mir bald den Weg in das grosse Singechor, allwo ich den Anfang zur Erlernung der Singkunst machte. Den Anfang im Klavierspielen machte ich bey dem Stadtorganisten Wilhelmi, und nachher bey einem gemeinen preussischen Soldaten, der im siebenjährigen Kriege bey uns im Winterquartier stand. Bessere Meister konnt' ich nicht haben und auch nicht bezahlen. Das meiste hab' ich in der Folge aus Marpurg's Anleitungen und aus C. P. E. Bach's Versuch gelernt

In meinem zwölften Jahre ward derHang zur musikalischen Komposition in mir rege. Ich setzte allerlei Kleinigkeiten auf und besudelte manchen schönen Bogen Papier, bis meine Ueberlegung reifer geworden, und ich mich, noch als Chemnitzer Schüler, mit meinen schriftlichen Anfragen über die Komposition an meinen nachher so verehrungswürdigen Freund Hiller in Leipzig wendete.

In meinem 14. Jahre verlor ich meinen geraden Körper. Von der Zeit an ward ich kränklich. Doch hatte auch wohl mein Vater mir den Keim zur Hipochondrie mitgetheilt.

In meinem 15. Jahre wollte mich mein Vater seiner Profession, dem Schneiderhandwerke widmen. Ich sträubte mich dagegen, sagte ihm frey heraus, dass nichts vermögend sey, mich von den Studien abzuwenden, ... und ich ging meinen angetretenen Weg getrost fort. 1767 reiste ich nach Leipzig und wurde ein Bürger der Akademie.

werth in Betreff des Unterrichts ist die bekannte, Beethoven betreffende Stelle, welche in dem von Neefe am 2. März 1783 über die Bonner Tonkünstler geschriebenen, in Cramer's »Magazin der Musik« vom Jahre 1783 (Seite 377 ff.) veröffentlichten Bericht vorkommt. Besagte Stelle lautet wörtlich und vollständig:

»Louis van Betthoven, Sohn des obenangeführten Tenoristen [Johann v. B.], ein Knabe von 11 Jahren, und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liesst sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt grösstentheils das wohltemperirte Clavier von Sebastian

---

Nach meiner Zurückkunft unterrichtete ich wie vorher in Musik und andern Wissenschaften, theils um dadurch selbst noch zu lernen, theils Mittel zu erwerben zur Anschaffung nützlicher und angenehmer Bücher. Unter den letzteren waren vorzüglich Gellerts, Rabners und Gessners Schriften; doch fand ich an den Gessnerischen den meisten Geschmack.

Zu Ostern 1769 bezog ich mit schwacher Gesundheit und noch schwächerm Geldbeutel die Universität zu Leipzig. Meine Lehrer waren vornehmlich: Gellert, Seydlitz, Sammet, Breuning, Tobias Richter, und Kleemann. Ewig segnet mein Herz besonders des Erstern Andenken. Das Studium der Logik, Moralphilosophie und des Natur- und Völkerrechts gewährte meinem Geiste eine angenehme Nahrung. Auch zur bürgerlichen Rechtsgelehrsamkeit spürte ich anfänglich viel Neigung, bis ich zu den Pandekten und der Processordnung kam. Hier verlor ich alle Lust, ein Rechtsgelehrter zu werden. Dies, mein geringes Gedächtniss, welches zur Rechtsgelahrtheit untauglich war, der überwiegende Hang zur Musik, das Gefühl vorzüglicher Fähigkeiten darzu, das Zureden meiner musikalischen und ästhetischen Freunde, Hillers, Engels, und andrer, auch meine Hipochondrie bewog mich, die Themis zu verlassen und mich ganz Euterpen zu widmen. Doch absolvirte ich zuvor meine juristischen Studien.

Die Hipochondrie hat mir viele Leiden gemacht. Doch habe ich dieser Krankheit auch vieles zu verdanken. 1) Leitete sie mich wieder näher zur Religion. Der Hipochondrist bildet sich immer einen nahen Tod ein. Ich trachtete also nach bessern und gründlichern Einsichten in der Religion; ich suchte Gefühl für sie in meinem Herzen zu erwecken, um mit Freudigkeit und Hoffnung sterben zu können. Es gelang mir, vornehmlich durch die Schriften von Bonnet, Moses Mendelssohn, Spalding, Jerusalem und Nösselt. Die Religion wurde mir verehrungswürdig, und ich spürte die herrlichen Früchte derselben im Herzen und Leben. 2) Hielt sie mich von den gewöhnlichen Ausschweifungen der Jünglinge auf Universitäten ab. 3) Ward ich durch sie in den Stand gesetzt, meinem Vater, der einen harten Anfall von ihr bekam, Rath zu ertheilen. 4) Veranlasste sie eine genauere Freundschaft zwischen Hillern und mir. Er hatte selbst viel von ihr gelitten. Und gleiche Schicksale bringen die Menschen gemeiniglich näher zusammen.

Ich bin nun wieder auf Hillern gekommen. Dieser Mann nun ist es, der vorzüglichen Anspruch auf meine Dankbarkeit zu machen hat. Er ist die Quelle, woraus ich meine bessern musikalischen Kenntnisse geschöpft. So oft ich zu ihm kam, empfing er mich mit freundlichen Augen. Eine ziemlich lange Zeit war ich um ein geringes Geld sein Kostgänger. Dadurch bekam ich Gelegenheit, mit vielen andern Tonkünstlern bekannt zu werden. Er verschaffte mir auch Bekanntschaft mit andern Gelehrten, schönen Geistern und Künstlern. Die Gesellschaft eines Weisse, Garve, Engel, Oeser, Bause etc., ihre Werke, ihre Unterredungen und Urtheile klärten meinen Verstand immer mehr und mehr auf, bildeten meinen Geschmack und meine Empfindung. Solches Umgangs mit solchen Personen suchte ich mich nun täglich würdiger zu machen. Ich glaubte, jede unedle Empfindung, jeden unanständigen Gedanken könnten sie deutlich an meiner Stirne lesen. Und so ward ich immer mehr im Guten durch Beyspiele und eignes Bestreben befestigt.

Hiller sorgte auch für die Verbesserung meiner Glücksumstände« u. s. w.
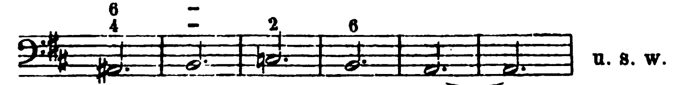
Wir fügen diesem Auszug Folgendes hinzu.

Im Jahre 1776 kam Neefe als Musikdirector einer Schauspielergesellschaft nach Dresden, 1777 in gleicher Eigenschaft nach Frankfurt am Main, dann nach Mainz und andern rheinischen Städten. Im October 1779 kam er nach Bonn, wo er mit kurzen Unterbrechungen bis zum Jahre 1796 blieb.

Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt, (welche man fast das *non plus ultra* nennen könnte,) wird wissen, was das bedeute. Herr Neefe hat ihm auch, sofern es seine übrige Geschäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbass gegeben. Jetzt übt er ihn in der Composition, und zu seiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm fürs Clavier über einen Marsch in Mannheim stechen lassen. Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, dass er reisen könnte. Er würde gewiss ein zweyter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen«.

Also hat Beethoven vor dem 2. März 1783 von Neefe »einige Anleitung zum Generalbass« bekommen. Das Wort »Generalbass«, als Bezeichnung eines Lehrgegenstandes genommen, hat zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene Bedeutung gehabt. Man kann zweierlei darunter verstehen: 1) den Inbegriff der Regeln zur Begleitung eines bezifferten Basses; 2) die Lehre von der Zusammensetzung und Verbindung der Intervalle und Accorde, ohne oder mit Rücksicht auf das Generalbass-Spielen. Man kann aber das Wort »Generalbass« hier nur in dem Sinne nehmen, in welchem es zur Zeit Neefe's genommen wurde. Damals verstand man darunter sowohl die Lehre von der Bezifferung (Signaturen), als die Lehre von der Harmonie*).

Dass Beethoven frühzeitig die Signaturen kannte, ist nicht zu bezweifeln. Musste er sie doch kennen, als er im Juni 1782 Neefe's Stellvertreter als Organist in der Hofkapelle wurde und als er im Jahre 1783 die Stelle eines Cembalisten im Orchester des Theaters annahm**). Ueberdies wird eine Kenntniss der Signaturen ausser Zweifel gestellt durch das Vorkommen bezifferter Bass-Stellen auf einigen Blättern, welche mit Compositions-Versuchen aus der frühesten Zeit Beethoven's angefüllt sind, und denen wir folgende Stelle entnehmen:



Was nun die eigentliche Harmonielehre betrifft, so interessirt es uns am meisten, zu wissen, mit welchem System Neefe seinen Schüler bekannt machte: ob mit dem System der älteren Generalbass-Schulen, welches den Bass als Basis der Harmonie annimmt; oder mit dem von Rameau begründeten, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf deutschen Boden verpflanzten Fundamental-System, welches jede Harmonie auf einen Stamm- oder Fundamental-Ton bezieht. Man kann mit Recht annehmen, dass Neefe, der, wie er selbst sagt***), »unter Hillern in Leipzig die Musik studirt« hatte, in derartigen theoretischen Dingen derselben Ansicht war, wie Hiller. Hiller aber war ein entschiedener Anhänger des Fundamental-Systems†). Die Annahme nun, dass Beethoven sich in Bonn mit der Fun-

*) Vgl. Sulzer's »Allgemeine Theorie der schönen Künste«, Artikel: Generalbass.

**) W. C. Müller schreibt in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1827: »Beethoven ward im 14. Jahre Cembalist im Orchester, d. i. der bei Symphonien den Generalbass begleitet«. Vergl. auch Thayer a. a O. S. 118 f., 122, 148.

***) Cramer's »Magazin« v. J. 1783, S. 381.

†) Vgl. »Wöchentliche Nachrichten«, 2. Jahrgang, S. 57, 248; 3. Jahrgang, S. 17.

damental-Theorie beschäftigte und damit bekannt war, wird durch Folgendes bestätigt. Auf einem Blatte, welches ein ungedrucktes Lied (»Die Klage« von Hölty) enthält und welches der Handschrift nach einer frühen Zeit (etwa 1785 bis 1790) angehört, kommt folgende Bemerkung von Beethoven's Hand vor:
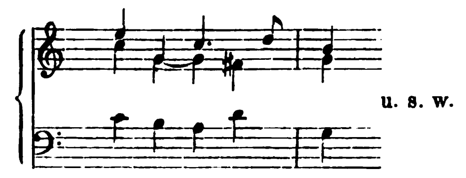
Der harte, weiche u. verminderte Dreiklang. Der dissonirende wesentliche 7timen-Accord, der viererlei Zusammensezungen fähig ist.

Diese Stelle, welche die zwei Fundamental-Accorde (Dreiklang und Septimen-Accord) mit ihren verschiedenen Intervall-Zusammensetzungen zeigt, ist dem 1773 erschienenen Buche Kirnberger's »Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie«, Seite 5, entnommen. Auf dem genannten Blatte finden sich auch Bemerkungen über den Einfluss der verschiedenen Notengattungen auf das Tempo und dgl., bei denen Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (2. Theil, S. 106 f.) benutzt ist. Das Vorkommen dieser Stellen ist zugleich ein Beweis, dass die wichtigsten Schriften Kirnberger's in Bonn zur Hand waren, mögen sie nun beim Unterricht gebraucht worden sein, oder nicht.
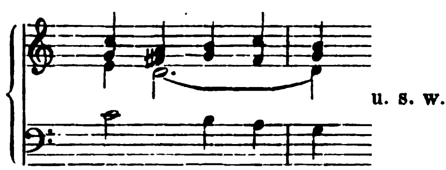
Hier kann einer besondern Uebereinstimmung zwischen Theorie und Praxis gedacht werden. Beethoven verdoppelt in seinen Compositionen oft einen Vorhalt durch seinen in einer andern Stimme angebrachten Auflösungston, ohne viel Rücksicht darauf zu nehmen, welches Verhältniss der Vorhalt zum Basston hat. Beethoven's Vorgänger, Haydn und Mozart, sind in Betreff der Begleitung eines Vorhalts sehr sorgsam, und der strenge Satz gestattet einen mit seinem Auflösungston begleiteten Vorhalt nur, wenn er als None gegen den Bass erscheint. Beethoven aber begleitet die Undecime mit der Terz, die Terzdecime mit der Quint, die Quartdecime oder Septime mit der Sext u. s. w. Gerade so lehrt es Kirnberger in dem angeführten Buche »Die wahren Grundsätze« Seite 27. Es kann aus dieser Erscheinung nicht gefolgert werden, dass Beethoven durch Kirnberger auf die ungenirte Verdoppelung geführt worden sei, wohl aber, dass ihm diese Eigenthümlichkeit durch Kirnberger nicht benommen wurde und er darin nur bestärkt werden konnte.

Zur Harmonielehre gehört die Lehre von der Ausweichung. Dass die Ausweichung ein Gegenstand besonderen Studiums war, wird man behaupten können, wenn Arbeiten vorliegen, deren Beschaffenheit auf eine vorhergegangene theoretische Erörterung schliessen lässt. Solche Arbeiten sind vorhanden. Zu nennen sind die im Jahre 1789 geschriebenen, mit der Opuszahl 39 herausgekommenen zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten für Pianoforte oder Orgel. Beethoven geht im ersten Präludium von C-dur quintaufwärts nach Cis-dur, dann, ohne eine enharmonische Verwechselung vorzunehmen, durch zwischenliegende, vermittelnde Tonarten (Cis-moll, D-dur, H-moll, G-dur, C-moll, B-moll) nach Des-dur und von Des-dur quintaufwärts nach C-dur zurück. Im zweiten Präludium geht er im Quinten-Zirkel und mit enharmonischer Verwechselung der Tonarten Cis- und Des-dur zweimal durch alle Dur-Tonarten. Der Uebergang in eine nächste Tonart wird bewirkt im ersten Präludium meistens durch chromatische, im zweiten meistens durch diatonische Einführung des Leittons der zu erreichenden Tonart. Betrachtet
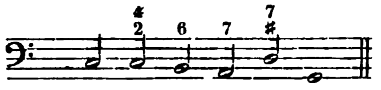
man die Stücke genau und bemerkt man, wie bestimmt und beschränkt die darin zur Anwendung kommenden Mittel und Wege der Ausweichung sind: so kann man nicht zweifeln, dass eine Aufgabe dabei gestellt war, mögen sie nun unter Neefe's Leitung geschrieben sein, oder nicht. Wir halten beide Stücke für Uebungsstücke. Ob nach einem Lehrbuch gearbeitet wurde, wird sich schwerlich entscheiden lassen, besonders da vorauszusetzen ist, dass der zu einem Kreisgang durch die Tonarten nöthige theoretische Apparat auch damals jedem tüchtigen Musiker bekannt war*). Theoretische Hülfsmittel, die möglicherweise gebraucht werden konnten, lassen sich namhaft machen. Das Formular eines Zirkelganges, wie er bei Beethoven vorkommt, findet man in Adlung's (in zweiter Auflage von J. A. Hiller im Jahr 1783 herausgegebener) »Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit«, §. 103, Fig. 16; in Petri's »Anleitung zur praktischen Musik« (Leipzig 1782), Seite 220 u. a. a. O. Die Einführung des Leittons einer zu erreichenden Tonart auf verschiedenen Wegen lehrt Kirnberger in seiner »Kunst des reinen Satzes«, 7. Abschnitt; ferner Petri in seiner »Anleitung«, Seite 218, 220 u. s. w. Eine Uebergangsformel, welche der im zweiten Präludium Beethoven's häufig gebrauchten



etwas ähnlich ist, findet man in Abt Vogler's »Kurpfälzischen Tonschule« (Mannheim 1778),



und in Petri's »Anleitung« Seite 257



Nachdem Neefe seinem Schüler »einige Anleitung zum Generalbass gegeben«, so heisst es in dem oben mitgetheilten Bericht weiter, »übt er ihn in der Composition«. Hier ist nun zu fragen: was ist unter dem Ausdruck »in der Composition üben« zu verstehen? An selbständige Compositionen kann dabei nicht gedacht werden. Die Compositionen, welche Beethoven in Bonn geschrieben, gehören, so weit sie uns bekannt sind, den verschiedensten Formen an; sie lassen im Ganzen keinen Lehrgang erkennen, und einzeln betrachtet wird man ihnen, mit Ausnahme der erwähnten zwei Präludien und einiger andern kleinen Stücke, keinen didaktischen Ursprung beilegen können. Man wird überhaupt den Ausdruck »in der Composition üben« nicht gleichbedeutend mit »componiren« oder »componiren

*) C. Ph. E. Bach spricht im 2. Theil seines Versuchs (Ausgabe v. J. 1762, S. 331) von den »bekannten musicalischen Cirkeln«. Ein fleissiger Zirkelgänger war damals G. A. Sorge.

lassen«, sondern wörtlich und in dem Sinne zu nehmen haben, in welchem er zu damaliger Zeit genommen wurde. Unter dem Worte »Composition«, als Lehrgegenstand oder als Sache der Uebung genommen, verstand man damals im engeren Sinne den einfachen Contrapunkt, im weiteren Sinne die Setzkunst überhaupt. Zu letzterer gehörten ausser dem einfachen Contrapunkt auch die Lehre von der Nachahmung, Fuge u. s. w.*). Es ist nun zu untersuchen, welcher Art die contrapunktischen Uebungen Beethoven's gewesen sein können.

Manche Lehrer nehmen oder haben die Uebungen im Contrapunkt nur vorgenommen in der von der älteren italienischen Schule ausgegangenen Satzart, welche in der Schulsprache unter dem Namen des strengen Satzes bekannt geworden ist. Hier ist nun die Frage aufzuwerfen: hat Beethoven in Bonn den strengen Satz kennen gelernt? Die Frage wird sich beantworten lassen, wenn man den damaligen Zustand der Theorie ins Auge fasst.

Der strenge Satz war zu Neefe's Zeit im nördlichen Deutschland, Berlin vielleicht ausgenommen, vollständig ausser Curs gesetzt**). Das einzige Lehrbuch, welches den strengen Satz behandelte und welches (in Mizler's deutscher Uebersetzung) auch in Norddeutschland bekannt war, war Fux' »*Gradus ad Parnassum*«. Das Studium dieses Werkes wurde jedoch als ein Special-Studium betrachtet. Seinem allgemeinen Gebrauch stand entgegen, dass Fux die alten pythagoräischen Rechnungen (die Kanonik) zur Grundlage seines Systems gemacht und sowohl die Solmisation, als die alten Kirchentonarten beibehalten hatte: alles Dinge, die damals in Norddeutschland längst abgethan waren und von welchen, den Uebersetzer Mizler und seine Anhänger vielleicht ausgenommen, keiner von den Männern, die das theoretische und kritische Ruder führten, etwas wissen wollte***). Erst mit dem Bekannt- und Bekannterwerden der Werke Palestrina's und anderer alter

---

*) In Sulzer's »Theorie« (Artikel: Contrapunkt) wird bemerkt, dass »man gegenwärtig [1771] von diesem [einfachen] Contrapunkt meistentheils unter dem Namen der Uebungen in der Composition spricht«. Man kann sich auch wegen der obigen Erklärung des Wortes »Composition« auf Inhalt und Titel einiger Lehrbücher berufen, z. B. auf Marpurg's »Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition« (1755), Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« (1790) u. s. w.

**) Es wäre die Aufgabe einer besondern geschichtlichen Abhandlung, diese kurz ausgesprochene Behauptung zu beweisen. In Ermangelung einer solchen verweisen wir auf einen Aufsatz (über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrhundert) in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1801 (3. Jahrgang), Seite 302—306, 437; ferner auf Mattheson's »Vollkommenen Capellmeister«, S. 74, §. 37 und 38; Kirnberger's »Gedanken über die verschiedenen Lehrarten«, S. 4 und 8; Abt Vogler's »Choral-System«, S. 6, 60 u. s. w. — Zu bemerken ist, dass der Ausdruck »strenge Schreibart« von den damaligen norddeutschen Theoretikern immerfort gebraucht wurde; jedoch verstanden sie darunter nicht den oben gemeinten strengen Satz, sondern diejenige Schreibart, in welcher Bindungen und wenig Verzierungen vorkommen. Vergl. Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, Th. I, S. 80; Koch's »Lexikon« vom Jahre 1802, S. 384 u. s. w.

***) J. A. Hiller sagt in den »Wöchentlichen Nachrichten« vom Jahre 1768, S. 2 und 10: »Dass diese Wissenschaft [die arithmetische und mathematische Theorie der Musik] nöthig sey, um glückliche Componisten zu machen, läugnen wir im ganzen Ernst. — Man nehme immer das Ohr zum Richter musikalischer Schönheiten an«. In seiner »Anweisung zum Violinspielen« nennt er (S. 82) die Solmisation »ein gar armseeliges und gebrechliches Ding«, und den alten Kirchentonarten ruft er (S. 76) nach: »*Requiescant in pace!*« — Bekannt ist der Kampf Mattheson's wider die Solmisation und die alten Tonarten.

Meister, gegen Ende des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts, kam der strenge Satz allmählich zu Ehren, und erkannte man seine Brauchbarkeit für die Schule *). Das erste Lehrbuch, welches den strengen Satz dem neuen Tonart-System gemäss behandelte, war Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition«. Sie erschien 1790 in Leipzig.

Vergegenwärtigt man sich nun Neefe's Lebensgang, seine Abhängigkeit von den zu seiner Zeit herrschenden Kunstansichten, seine hauptsächlich auf eigenen Studien und auf Einflüssen J. A. Hiller's beruhende musikalische Bildung **), seine vorwiegende Thätigkeit als Theater-Componist, betrachtet man seine Compositionen ernster und religiöser Texte: so kann man nicht annehmen, dass er sich je eingehend mit dem strengen Satz befasst habe. Es ist nicht denkbar, dass er mit Beethoven Uebungen im strengen Satz vorgenommen habe. Es ist im Gegentheil nichts anderes von ihm zu erwarten, als dass er nach derjenigen Lehr- und Satzart vorging, welche damals an der Tagesordnung war und welche unter dem Namen des reinen Satzes bekannt geworden ist. Als die besten Lehrbücher des reinen Satzes galten: Marpurg's »Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition« (1755—1760), J. Riepel's Schriften in sieben Capiteln (1752—1786) und Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (1774 und 1776) ***). Ob nun Neefe eines von diesen Büchern und welches er gebraucht habe, wissen wir nicht. Eben so wenig ist etwas darüber zu sagen, in welcher Folge und Form die Uebungen vorgenommen wurden. Das ist im Grunde auch ziemlich einerlei; denn die Bücher stimmen in einigen Dingen, die uns als die wichtigsten erscheinen und in denen sie sich zum Theil von den Lehrbüchern des strengen Satzes unterscheiden, überein. Sie stimmen darin überein, dass die Theorie sich im Einklang mit der Praxis und herrschenden Richtung befinden müsse, eine Forderung, welcher Neefe, auch wenn er nach keinem Lehrbuche vorging und sich ein eigenes System zusammen stellte, sich nicht entziehen konnte. Sie stimmen ferner überein in einigen an einen contrapunktisch reinen Satz zu stellenden Forderungen. Die Lehrbücher des reinen Satzes theilen den Contrapunkt nach alter Weise ein in zwei Gattungen: in den gleichen und ungleichen oder verzierten Contrapunkt. Bei beiden Gattungen wird im Allgemeinen gefordert (denn von den besonderen Regeln müssen wir hier absehen), dass eine gegen einen gegebenen Gesang (Subject) contrapunktirende Stimme

---

*) Fördernd war eine von Burney im J. 1771 in London herausgegebene, später in Deutschland bekannt gewordene Sammlung von Compositionen Palestrina's und anderer alter Meister. Vergl. Gerber's altes Lexikon, Bd. II, S. 68. — Die Leipziger Allg. Musik. Zeitg. vom 13. Juni 1810 bringt als Beilage ein Stück von Palestrina und bemerkt dabei, dass »die Aufmerksamkeit der Freunde der Tonkunst jetzt wieder mehr als seit langer Zeit auf die ältesten herrlichen Werke italienischer und deutscher Meister gerichtet« sei.
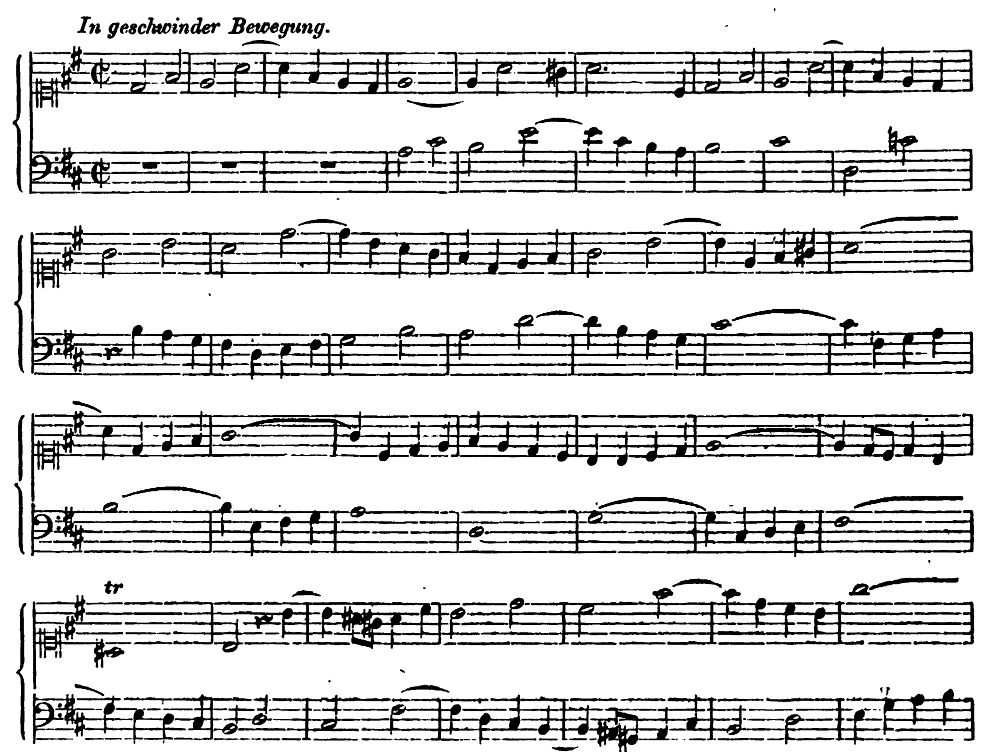
**) Hiller war ein entschiedener Anhänger der neuen und ein Gegner der alten Schule, ein Verehrer Hasse's, dann aber auch Haydn's und Mozart's. Dass ihm ein gründliches contrapunktisches Wissen und eine Kenntniss des strengen Satzes abging, beweisen seine Compositionen und die Aenderungen, die er in von ihm herausgegebenen Werken früherer Jahrhunderte vornahm.

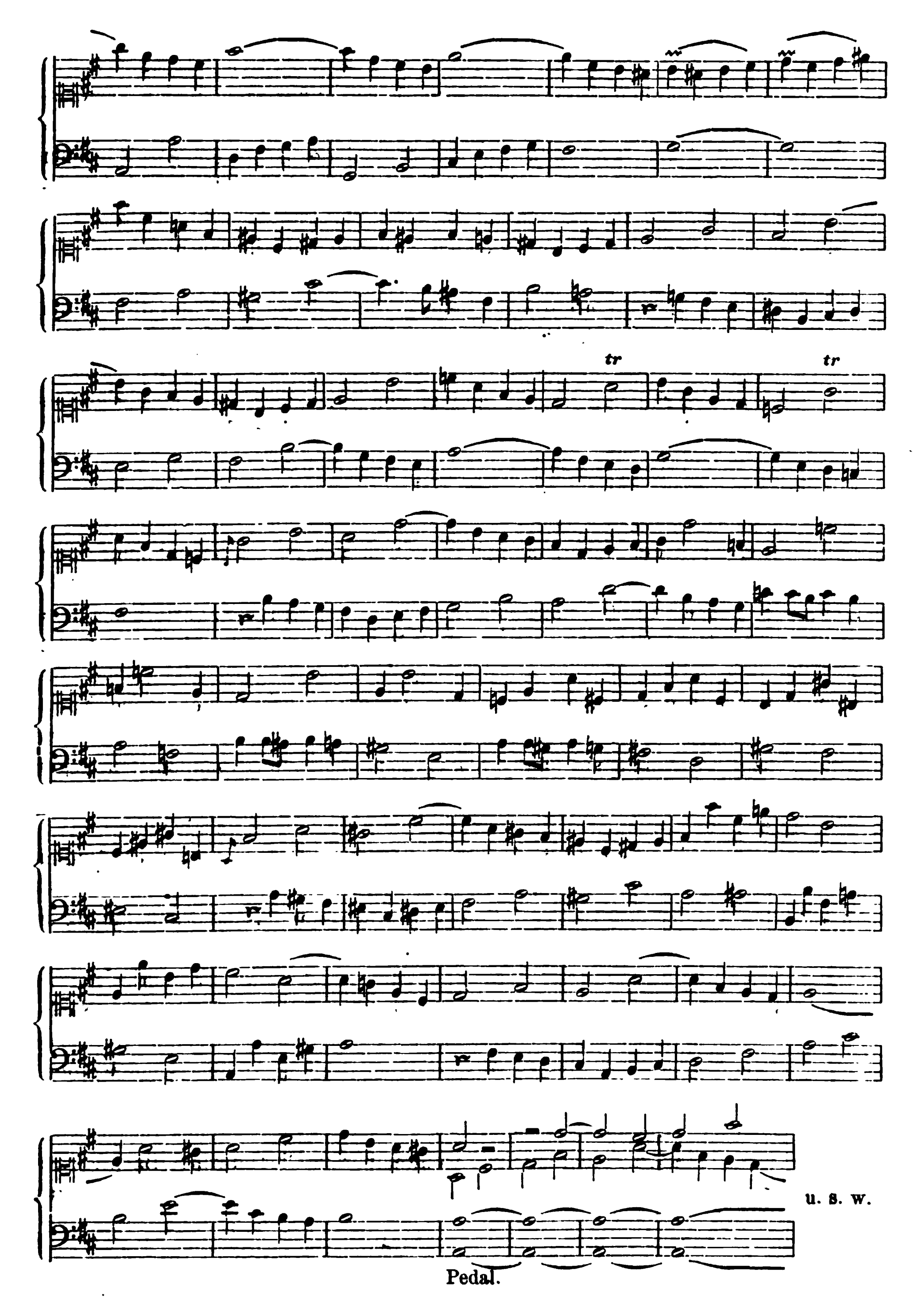
***) Hiller bezeichnet in den »Wöchentlichen Nachrichten« vom 11. Juli 1768 Marpurg's »Handbuch« und Riepel's Lehrbücher, von denen bis dahin 5 Capitel erschienen waren, als die zwei besten Werke, welche »verdienen in den Händen aller zu seyn, welche gründliche Einsichten in das Wesentliche der Musik und der guten reinen Composition zu erlangen trachten«. Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« war, als Hiller das schrieb, noch nicht erschienen.

selbständig geführt werde. Beim ungleichen Contrapunkt wird verlangt, dass eine Figur oder ein Motiv festgehalten werde und dass die contrapunktirende Stimme zu einer selbständigen Figuralstimme ausgebildet werde. Ferner wird gelehrt, dass durch Regelung der Rhythmen, durch Beobachtung des Ebenmasses und der Cäsur eine contrapunktirende Stimme zu einer rhythmisch gegliederten selbständigen Melodie auszubilden sei.

Die Vermuthung nun, dass Beethoven auf diese und andere Forderungen des reinen Satzes abzielende Uebungen gemacht habe, gewinnt an Gewissheit, wenn sich nachweisen lässt, dass jene Forderungen in denjenigen Compositionen, welche der Zeit vor dem Unterrichte angehören, wenig oder gar nicht erfüllt sind, in denjenigen aber, welche nach Beginn des Unterrichtes geschrieben wurden, immer mehr in Erfüllung gehen. Dies lässt sich nun nachweisen.

In den Variationen über einen Marsch von Dressler, welche Neefe in seinem Bericht vom 2. März 1783 als erschienen erwähnt und welche also der Zeit vor dem Unterricht in der Composition angehören, zeigt sich keine Spur von contrapunktisch selbständiger Stimmenführung. Es sind Figural-Variationen der einfachsten Art. Man sieht überall nur eine harmonisch oder melodisch figurirte Oberstimme mit Begleitung, eine begleitete Einstimmigkeit. Die drei dem Kurfürsten von Cöln gewidmeten, im Jahr 1783 erschienenen Clavier-Sonaten zeigen wohl hier und da Keime einer selbständigen Stimmenführung, erheben sich aber im Ganzen und was Gegensätzlichkeit der Stimmen anbetrifft gar wenig über die Stufe, welche die Variationen einnehmen. Eine im Jahre 1783 (»im Alter von 11 Jahren«) geschriebene zweistimmige Fuge für Orgel, deren grössere Hälfte hier folgt,





zeigt zwar in den gegeneinander auftretenden Stimmen eine gewisse Selbständigkeit, eine wirkliche Zweistimmigkeit; jedoch zeigt sich diese Selbständigkeit gar gliedermännisch abhängig und beeinflusst von Vorbildern, und dann ist die Be-

handlung der Intervalle (z. B. der Quarte zu Anfang des 5. Takts) zum Theil so wider alle Regeln, dass man daraus nur den Beweis einer mangelnden systematischen Uebung im reinen Satz schöpfen kann. Ein Fortschritt ist in den im Jahre 1785, zwei bis drei Jahre nach Beginn des Unterrichts bei Neefe geschriebenen drei Quartetten für Clavier und Streichinstrumente bemerkbar. Die theils harmonische, theils melodische Figuration hat an Mannigfaltigkeit, und die Führung der oft selbständig gegeneinander auftretenden Stimmen hat, im Vergleich mit der Fuge, an Reinheit und Freiheit in der Benutzung der Intervalle gewonnen. Immer selbständiger wird die Stimmführung, immer mannigfaltiger die Figuration in den nun folgenden, später geschriebenen Werken, namentlich in dem angeblich im Jahre 1787 geschriebenen Präludium für Pianoforte in F-moll*), in den 1789 geschriebenen zwei Präludien Op. 39 und in den spätestens 1790 geschriebenen Variationen über Righini's Ariette »*Venni Amore*«. Allerdings darf man mit mehreren in diesen Werken hier und da vorkommenden schlechten Gängen, Octaven-Parallelen, Querständen und dergl. nicht rechten.

In den Lehrbüchern des reinen Satzes schliesst sich an den einfachen Contrapunkt die Lehre von der Nachahmung. In Betreff der freien Nachahmung kann man in den frühesten Compositionen Beethoven's fast denselben Stufengang beobachten, wie bei dem Contrapunkt oder der Figuration. In den Variationen über Dressler's Marsch zeigt sich keine Spur einer Nachahmung. Ansätze dazu finden sich in den drei Clavier-Sonaten. In der zweistimmigen Fuge ist, abgesehen von der Durchführung des Themas, das den Zwischensätzen zugewiesene Nachahmungswesen gar nicht wohl gerathen; die Zwischensätze bestehen meistens aus Sequenzen, wie man sie häufig bei einigen schlechten Componisten gegen Ende des vorigen Jahrhunderts antrifft. Immer entschiedener, aber doch nur bis zu einem gewissen Grade, tritt die Nachahmung hervor in den drei Quartetten für Clavier und Streichinstrumente, in dem Präludium in F-moll, in den zwei Präludien Op. 39 und in den Variationen über Righini's Ariette. In letzterem Werk findet man auch (zu Anfang der 19. Variation) eine kurze kanonische Nachahmung in der Unterquinte.

Wenn sich nun diese mit der chronologischen Entstehung der Werke Schritt haltende Steigerung in der Anwendung der Mittel der Figuration und der Nachahmung nicht ohne irgend einen theoretischen Beistand und nicht ohne vorhergegangene Uebungen erklären lässt: so darf dabei doch nicht übersehen werden, dass sich auch andere Einflüsse, die nicht theoretischer Art sind und die einen tieferen Grund haben, geltend gemacht haben. Neefe sagt in seinem Bericht über Beethoven: »Er spielt grösstentheils das wohltemperirte Clavier von S. Bach«. Dass dieses Werk anregend gewirkt hat, kann man sich denken. Dass es aber auch zur

*) Auf einem alten gedruckten Exemplar des Präludiums ist von fremder Hand bemerkt: »à l'âge de 15 ans«. Auf dieser Angabe beruht die Annahme, dass es im Jahre 1787 componirt sei. Auf einem ebenfalls alten Exemplar des später zu erwähnenden Menuets für Pianoforte in Es-dur ist von derselben Hand bemerkt: »dans l'âge de 13 ans«. Demnach muss der Menuet 1785 geschrieben sein. Sehr wahrscheinlich sind die Data den verloren gegangenen Original-Manuscripten entnommen. Man würde keinen Grund haben, den Angaben Glauben zu schenken, wenn nicht dieselbe Hand sich an einem dritten Orte als zuverlässig erwiesen hätte.

Nachbildung angeregt hat, kann man daraus sehen, dass etwas von dem in einigen Präludien (z. B. im Präludium in F-dur im zweiten Theil) herrschenden freien polyphonen Wesen, wo alle Stimmen in theils freier, theils nachahmender Weise sich an der Figuration betheiligen, übergegangen ist auf Beethoven's Präludium in F-moll. Das ist nun ein einzelnstehendes Beispiel fremder Einwirkung. Nachhaltiger zeigt sich ein anderer Einfluss. Die allerfrühesten, vor 1784 geschriebenen Compo nen Beethoven's (die Variationen über den Marsch, einige Lieder, ein Rondo für Clavier in A-dur, die drei Claviersonaten u. a. m.) gehören derjenigen Richtung an, welche damals in C. Ph. E. Bach culminirte*). Die Form ist, wenn auch oft weit und ausgesponnen, doch klein und nicht gedrungen; eigentliche Durchführungstheile fehlen oder sind karg bedacht; der zweite Theil eines Sonaten-Satzes beginnt in der Regel wie der erste Theil mit dem Hauptthema; meistens herrscht die Oberstimme vor und verhalten sich die andern Stimmen begleitend. In den später geschriebenen Compositionen und ungefähr vom Jahre 1785 an eignet sich Beethoven aber immer mehr die Schreibart Mozart's an, wie sich solche in den ungefähr bis zum Jahre 1782 geschriebenen Werken zeigt, nämlich die Art Mozart's zu figuriren, Motive zu bilden, Nachahmungen einzuweben und die begleitenden Stimmen durch irgend ein Mittel der Figuration zu einer gewissen Wesenheit und zu einem für sich bestehenden Antheil an dem Ganzen der Darstellung zu verhelfen. Der beginnende Einfluss Mozart's ist ersichtlich in den 1785 geschriebenen drei Clavier-Quartetten. Entschieden mozartisch ist das im Jahre 1792 geschriebene Trio für Streichinstrumente Op. 3. Von kleineren Sachen sind zu nennen: der wahrscheinlich im Jahre 1785 geschriebene Menuet in Es-dur für Pianofore, das Rondino in Es-dur für acht Blasinstrumente u. a. m. In diesen Stücken ist ein bedeutender Fortschritt in der Entwickelung Beethoven's geschehen. Beethoven schreibt nun nicht mehr die Stimmen immer von oben nach unten, sondern er beginnt so zu schreiben, dass die oberen Stimmen wie aus den unteren herausgewachsen erscheinen; ausser der Oberstimme nehmen auch die andern Stimmen, jedoch nur beiläufig und auf kurze Zeit, an der Melodieführung Theil, und die begleitenden Stimmen geben die untergeordnete Rolle auf, die sie früher zu spielen hatten. Mozart wurde und war nun längere Zeit das Vorbild, um eine Schreibart zu erlangen, welche grössere Formen auszufüllen vermag, und welche wohl Beethoven meint, wenn er (1800 an Hoffmeister) schreibt: »Ich kann gar nichts unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin«**).
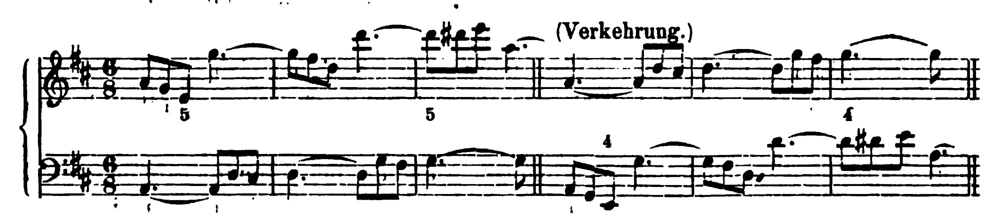
---

*) Dass Beethoven in Bonn Compositionen von C. Ph. E. Bach kannte, kann nicht bezweifelt werden. Im Nachlass Beethoven's fand sich eine von seinem Vater († 1792) geschriebene Partitur von C. Ph. E. Bach's Morgengesang am Schöpfungstage. C. Czerny berichtet, dass sein Unterricht im Clavierspielen bei Beethoven im Jahre 1801 mit dem Studium der Clavierschule und der Clavierwerke C. Ph. E. Bach's begonnen habe. Es wird auch erzählt, dass Beethoven noch in späteren Jahren auf Bach's Claviersonaten grosse Stücke gehalten habe.

**) Dass der Stern Mozart's für Beethoven zur oben angegebenen Zeit aufgehen konnte, geht aus folgenden Mittheilungen hervor. »Die Entführung aus dem Serail« wurde in Bonn aufgeführt im Winter 1782—1783, »Don Giovanni« und »Die Hochzeit des Figaro« 1789—1790. (Vergl. Thayer's Biographie, I. S. 73, 193.) Die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette waren 1786

Dass Beethoven, wenn er auch in Bonn viel Bach'sche Fugen gespielt, doch die Fugenform nicht gründlich kennen gelernt hat, das beweisen die Fehler, die in den später unter Albrechtsberger's Leitung geschriebenen Fugen vorkommen. Die im Alter von 11 Jahren geschriebene Fuge ist nicht probehältig. Sie ist nur ein Beweis des Talents. Sie beweist, dass Beethoven sich frühzeitig das allgemeine Wesen der Fuge angeeignet hatte und dass er die Gabe hatte, ein Thema fest zu halten, in seine Bestandtheile zu zerlegen und frei durchzuführen.

Auch beim doppelten Contrapunkt liefern die später bei Albrechtsberger geschriebenen Uebungen den Beweis, dass Beethoven denselben in Bonn nicht gründlich, d. h. nicht nach Regeln kennen gelernt hat. Einige doppelcontrapunktische Stellen, welche hier und da vorkommen, z. B. im zweiten Theil der 19. Variation über Righini's Ariette



und im letzten Satz des Trios Op. 3, zeigen eine regelwidrige Behandlung der Intervalle (z. B. in der mitgetheilten Stelle die Quinten, welche in der Verkehrung zu Quarten werden) und können höchstens als Beweis dienen, dass er einen allgemeinen Begriff von der Sache hatte und die Erscheinung kannte.

Was nun noch die übrigen Gegenstände der Compositionslehre betrifft, z. B. Behandlung des Textes bei Singcompositionen, Gestaltung der Tonstücke u. s. w., so schweben unsere Annahmen darüber fast ganz in der Luft. Beispielsweise lässt sich erwähnen, dass Neefe bei seinen eigenen Gesangcompositionen auf richtige Declamation der Worte und auf Erfassen der in den Worten liegenden Empfindung sah*). Dass aber in dieser Hinsicht eine Einwirkung Neefe's Statt gefunden habe, lässt sich schwerlich aus den von Beethoven in Bonn geschriebenen Liedern erkennen. Es lässt sich nur mit Gewissheit sagen, dass das musikalische Leben Bonns Gelegenheit genug bot, die meisten und wichtigsten Formen der Instrumental- und Vocal-Musik in den Werken der bedeutendsten Componisten der damaligen Zeit (Ph. E. Bach, Gluck, J. Haydn, Mozart, Georg Benda, Philidor, Monsigny, Gretry, Piccini, Salieri, Sacchini u. s. w.) kennen zu lernen.

Wir müssen nun auf Neefe genauer zurückkommen. Neefe wird von seinen

---

in Bonn bekannt. (Vergl. Cramer's »Magazin« vom Jahre 1786, S. 1383.) Simrock, Waldhornist an der Bonner Kapelle, hatte (nach Cramer's »Magazin« v. Jahre 1783, S. 385) ein Lager von Musikalien der Verleger Götz in Mannheim und Artaria in Wien. Beethoven hatte also 1783 und später Gelegenheit, die Compositionen Mozart's, welche bei jenen Verlegern erschienen, gleich kennen zu lernen.

*) Neefe äussert sich in dem Vorbericht zu seinen i. J. 1776 erschienenen »Oden von Klopstock mit Melodien«: er schmeichle sich, »die Empfindungen getreu ausgedrückt und die Worte richtig deklamirt zu haben. Denn keine Melodie ist von mir eher aufgeschrieben worden, als ich den Text ganz verstanden und empfunden, mir ihn zwey- bis dreymal laut vordeklamirt, und die Melodie nach allen Strophen untersucht hatte«.

Zeitgenossen als ein rechtschaffener, gewissenhafter Mann geschildert*). Man kann daher mit gutem Grund annehmen, dass er nach bestem Willen und Gewissen beim Unterricht zu Werke ging. Ferner lernt man ihn in seinen schriftstellerischen Arbeiten als einen Mann kennen, der mit einer unbefangenen, aber ernsten Auffassung der Dinge die Gabe einer klaren Darstellung verbindet und dabei eine nicht geringe Kenntniss der Literatur zeigt**). Daraus ist zu folgern, dass er beim Unterricht nicht planlos, sondern überlegt und, so gut er konnte, methodisch vorging. Ist es doch ganz folgerichtig, dass er Beethoven erst »zum Generalbass« anleitet und ihn dann »in der Composition« übt. Es ist aber nun nicht zu übersehen, dass Neefe, wie er selbst sagt, keine eigentliche Schule in der Composition durchgemacht hatte. Er sagt nämlich in seiner Selbstbiographie (Leipz. Allg. Musik. Ztg. I, 259): »Zwar kann ich nicht sagen, dass ich so eigentlich Schule bey ihm [J. A. Hiller] gemacht habe. Aber seine Gespräche über musikalische Dinge, seine Erinnerungen über meine Arbeiten, seine Bereitwilligkeit, mir die besten Muster in die Hände zu geben, und mich auf ihre vorzüglichsten Schönheiten aufmerksam zu machen, dieselben zu entwickeln, das Vorschlagen solcher Bücher, worinnen die Kunst auf psychologische Gründe gebaut war, z. B. Homes Grundsätze der Kritik, Sulzers Theorie u. a. m. — nützten mir mehr, als ein förmlicher Unterricht«. Uebereinstimmend mit diesem Geständniss lassen Neefe's Compositionen eine Vertrautheit mit allem, was die Schule bietet, vermissen.

Neefe lebte und bildete sich in einem Kreise und zu einer Zeit, wo einerseits Händel und J. S. Bach, wenn auch oft genannt, doch in den Hintergrund gedrängt und in ihrer Grösse und Bedeutsamkeit nur von gar Wenigen (und wir rechnen zu diesen Wenigen einen der treuesten Wächter des reinen Satzes, Kirnberger) erkannt waren, und wo andererseits Haydn und Mozart ihre Mission noch nicht erfüllt hatten. Es war eine Zeit, wo in dem Suchen nach neuen Bahnen man nichts Besseres wusste, als die Formen der gleichzeitigen französischen und italienischen Musik anzunehmen, überall auf Einfachheit zu dringen, die künstlichere polyphone Schreibart zu vermeiden und die Melodie zur Herrin über die Harmonie zu machen. In diesem Streben nach Simplicität lassen sich zwei, in gewisser Hinsicht entgegengesetzte Richtungen unterscheiden. Bei der einen Richtung wurde der ideale und eigentliche Zweck der Tonkunst nicht aus den Augen verloren. Ihr gehören an: Georg Benda in seinen späteren Werken, Ph. E. Bach in seinen meisten Werken, Joseph Haydn in seinen früheren Werken, Naumann und, mit gewisser

---

*) Rochlitz sagt (Leipz. Allg. Musik. Ztg. I, 241) über ihn: »Sein Charakter hatte Redlichkeit, Gefälligkeit, Offenherzigkeit und Freundschaftlichkeit zu Grundzügen«. Ein ungenannter Freund nennt ihn (ebenda S. 355) »einen Mann, der nur für die Kunst, für das Edle und Schöne, für seine Familie und seine Freunde lebte«.

**) C. F. D. Schubart sagt in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst«: »Neefe zeichnet sich auch dadurch vor vielen Musikern aus, dass er sehr gut deutsch schreibt. Man hat im deutschen Museum und in andern deutschen Monatschriften einige Abhandlungen über musikalische Gegenstände von ihm, die ungemein gut und gründlich geschrieben sind«. Gerber sagt (Neues Lexikon der Tonkünstler, III, 564) über einen Aufsatz von Neefe (im 38. Stück der Berliner mus. Ztg.): »Diesen Aufsatz nebst dem im 1sten Jahrg. des Cramerischen Magazins mögen die Hrn. Einsender ähnlicher Aufsätze als Muster ansehen, wie man von musikalischen Gegenständen urtheilen und handeln soll«.

Einschränkung, auch Gluck und Mozart. Die andere Richtung, vertreten meistens durch Männer, welche von der Seite der allgemeinen geistigen Bildung her in die Tonkunst gekommen waren, ging, mit oder ohne Absicht, auf eine Verallgemeinerung der Kunst aus. Ein Vertreter dieser Richtung ist J. A. Hiller. Wenn man dieser Richtung das zweifelhafte Lob, das allgemeine Kunstbedürfniss im Auge gehabt und die Musik zum Gemeingut des Volkes gemacht zu haben, auch nicht nehmen kann, und wenn man auch sagen muss, dass die ihr angehörenden Compositionen innerhalb der Grenzen, welche ihnen auf ihrem engen und vorwiegend heiteren Gebiet gestellt sind, ihre Aufgabe vollkommen erfüllen und insofern ganz stylgemäss sind: so muss man doch bekennen, dass das Streben nach Vereinfachung und allgemeiner Verständlichkeit zur Verflachung führen musste, und dass eine Kunstrichtung, in welcher das Gemüthsleben den höchsten Grad seines Ausdrucks in der Sentimentalität findet, den idealen Zweck der Kunst verfehlen muss. Nun, Neefe ist als Componist ein Opfer dieser Richtung. Er wurde ein Opfer der Richtung in Folge seines Berufes, weil die Arbeiten für die Bühne ihn nicht zu einer mehrseitigen Ausbildung seiner Anlagen und zur Lösung einer im eigentlichen Sinne künstlerischen Aufgabe kommen liessen, vielleicht auch weil der angeborene Hang zur Speculation ihn abhielt, die Kunst so viel als möglich von allen Seiten praktisch anzufassen. Gewiss lag in ihm ein edler Keim. Das sieht man an einigen Liedern und Opern-Arien, in denen sich ein warmes und reines Gefühl ausspricht*). Neefe's Compositionen sind grösstentheils für die Bühne bestimmt; ein kleinerer Theil besteht aus Clavierstücken, aus Gesängen mit Clavier-Begleitung, aus Compositionen über geistliche Texte u. s. w. Sie haben im Ganzen genommen die damals übliche Schreibart, wie wir sie, theils leicht und gefällig, theils etwas gekünstelt aber durchsichtig, bei Hasse, Hiller, Gretry, Ph. E. Bach, G. Benda und Andern finden, erreichen jedoch weder die Gedrungenheit noch die feine Harmonik des einen oder andern genannten Componisten. Die Melodie liegt fast immer in der Oberstimme. Die Figuration ist nicht reich. Nachahmungen kommen selten vor und auch dann meistens nur bei kurzen Gliedern. Wo sich Neefe in einem Satze für vierstimmigen Chor auf Nachahmung eines längeren Gliedes, z. B. eines zwei Takte langen Motivs, einlässt, da wird, indem die Stimmen, welche die Nachahmung begonnen, noch vor Eintritt der letzten Stimme, also vor der Durchführung des Motivs durch alle Stimmen, die einmal angetretene Selbständigkeit wieder aufgeben, das Gewebe gar bald fadenscheinig und locker. Ueberhaupt ist, abgesehen von jenen kleinen und misslungenen Nachahmungen, zu bemerken, dass Neefe nirgends, auch wo es angebracht wäre, z. B. bei der Composition eines geistlichen Textes, zu den ausgebildeteren Formen der polyphonen Schreibart greift. Das ist die Stufe des höheren Dilettan-

---

*) C. F. D. Schubart sagt über die von ihm in Musik gesetzten Klopstock'schen Oden: »Die Melodien sind meist dem grossen Geiste Klopstock's angemessen und drücken seine tiefe, schwermüthige Empfindung ganz vortrefflich aus«. Schubart bemerkt auch: »Mir däucht, Neefe würde als Kirchen-Componist am meisten glänzen. Leider ist aber seine jetzige Bestimmung seinem Geiste nicht angemessen. Er hält sich als Musikmeister bei der Seiler'schen Schauspielergesellschaft auf«. Neefe hatte diese Stellung 1776—1779.

tismus*). Die letzterwähnten Erscheinungen sind uns wichtig. Sie liefern den Beweis, dass Neefe in der Stimmführung bei fugirten Sätzen nicht handfest und mit der polyphonen Schreibart wenig vertraut war. Daraus ergiebt sich weiter, dass sein Unterricht lückenhaft war; denn zum Unterricht in der Composition genügt nicht eine praktische Gewandtheit in dieser oder jener Compositions-Art, sondern es gehört dazu, ausser einer theoretischen Vielseitigkeit, eine gewisse praktische Gewandtheit in allen zur Compositionslehre gehörenden Gegenständen.

Mängel können aber auch ihre Kehrseite und ihr Gutes haben. Neefe sagt in einer bereits angeführten Stelle, dass »Bücher, worinnen die Kunst auf psychologische Gründe gebaut war«, ihm mehr genutzt hätten, als ein förmlicher Unterricht in der Composition. Dass nun Neefe's Ansichten von der Kunst eine Richtung zur Psychologie und Aesthetik genommen hatten und welcher Art seine Ansichten waren, das mag folgende Stelle zeigen, welche einem Aufsatz »Ueber die musikalische Wiederholung« (im deutschen Museum v. J. 1776, S. 745) entnommen ist. Neefe schreibt: »Das Genie soll zwar nicht durch die Regel unterdrückt werden, es soll nur durch sie, besonders wenn sie aus der Natur der menschlichen Seele, aus dem natürlichen Gange unserer Empfindungen abgezogen ist (wie eigentlich die Regel seyn muss), geleitet werden, dass es sich nicht ganz vom geraden Wege entferne. Es behält immer noch Gelegenheit genug, sich als Genie zu zeigen, in der Neuheit der Ideen, in der eignen Einkleidung derselben, in der verschiedenen Modification der Melodie und Harmonie, in den besondern Verzierungen der unvollkommenen Schlüsse und Einschnitte, in Verschmelzung der Abschnitte u. s. w. Es kann mannigfaltig seyn, ohne die Einheit und Ordnung zu stören« u. s. w. Neefe's Ansicht ging also dahin, dass die Gesetze und Erscheinungen der Musik auf das seelische Leben des Menschen zu beziehen seien und eigentlich darin begründet sein müssen. Man kann nach dieser Ansicht nicht zweifeln, dass Neefe der Philosoph nicht selten Neefe den Compositions-Lehrer vertreten und ergänzen musste, dass, wo technische Regeln nicht ausreichten und auch da, wo solche ausreichten, Neefe mit ästhetischen Bemerkungen bei der Hand war und Regeln des Geschmacks zu Hülfe nahm. Stellt man sich nun diesen trefflichen Mann vor, wie wir ihn namentlich aus seiner Selbstbiographie kennen, diesen Mann ohne alle Flunkerei, der mit offenem Blick für das Sachliche und Gegenwärtige doch stets das Niedere auf ein Höheres, das Aeussere auf ein Inneres bezog: so kann man es wohl ein Glück nennen, dass Beethoven, dessen Natur auf die Darstellung eines so reichen Gemüthslebens angelegt war, in seiner Jugend einen Mann zur Seite hatte, der an Beispielen und in Bemerkungen auf die Verwandtschaft zwischen den Bewegungen der menschlichen Seele und dem Element der Töne aufmerksam machen und dadurch zur Aufklärung Beethoven's über seine Bestimmung und zur Ent-

*) Der Verfasser urtheilt nur nach den ihm bekannt gewordenen Compositionen Neefe's. Bekannt sind ihm die in Hiller's »Wöchentlichen Nachrichten« v. J. 1767—1769 und die in den »Musikalischen Nachrichten« v. J. 1770 erschienenen Stücke (Sonatinen, Variationen und kleinere Sätze für Clavier, eine geistliche Ode für drei Singstimmen u. s. w.), eine Anzahl Lieder mit Clavierbegleitung, das Singspiel »Heinrich und Lyda« und die Oper »Adelheid von Veltheim« (in Bonn aufgeführt um 1781). Das letztere Werk war als das zuletzt geschriebene und als das umfangreichste und bedeutendste hauptsächlich bei obigem Urtheil massgebend.

wickelung seiner Subjectivität beitragen konnte. Vielleicht lässt sich der Einfluss Neefe's noch höher anschlagen. Es ist nämlich möglich, dass Neefe, indem er, was man aus der oben mitgetheilten Stelle schliessen kann, auf geschmackvolle Wendungen, auf Mannigfaltigkeit bei der Wiederholung eines Gedankens u. s. w. drang, den kritischen Sinn, den wir in seiner Thätigkeit so oft in Beethoven's Skizzenbüchern zu beobachten Gelegenheit haben, wecken oder stärken half. Dann ist es denkbar, dass Neefe, indem er auf die Unzertrennlichkeit des Schönen, Wahren und Guten hinwies, zur Bildung des sittlichen Charakters Beethoven's und zur Hebung seines künstlerischen Selbstbewusstseins beitrug. Alles zusammengenommen kann man also sagen: Neefe's Unterricht war in technischer Hinsicht ungenügend, in Hinsicht auf Bildung des Geschmacks und Entwickelung des musikalischen Gefühls aber konnte er nur fördernd und nachhaltig sein. Dass überhaupt der Unterricht nicht ohne Wirkung sein konnte, beweist der Inhalt eines an Neefe geschriebenen Briefes, worin Beethoven seinen Dank in den Worten ausspricht: »Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein grosser Mann, so haben auch Sie Theil daran« u. s. w. *).

Beethoven war im Jahre 1787 in Wien und erhielt, wie Ries (Biogr. Not. S. 86) mittheilt, »einigen Unterricht« von Mozart. Ueber diesen Unterricht fehlen nähere Mittheilungen. Beethoven war zu kurze Zeit in Wien, als dass er hätte einen vollständigen Cursus im Contrapunkt oder in einem andern Gegenstande durchmachen können.

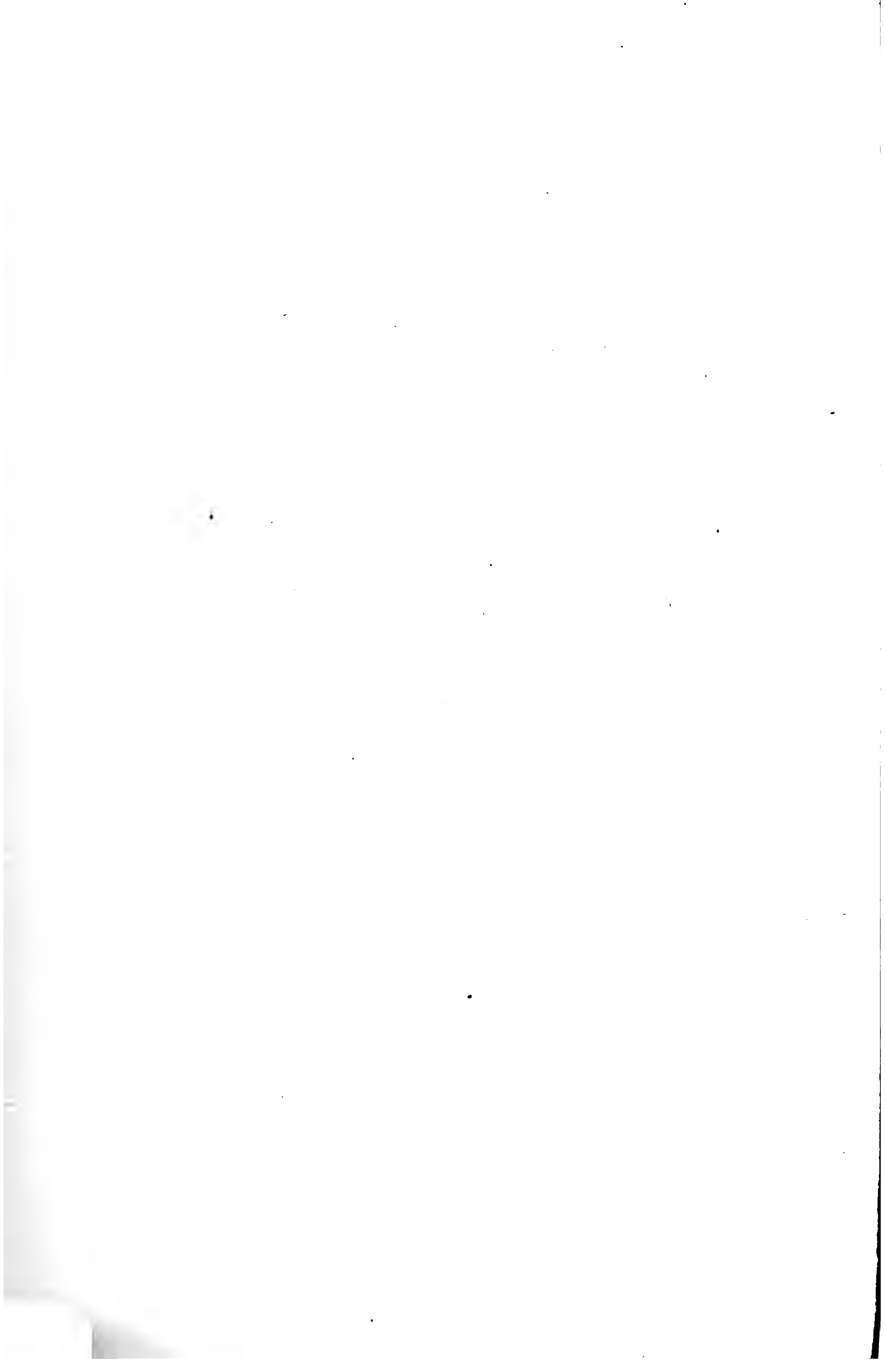
Im Juli 1792 kam Joseph Haydn auf der Rückreise von England nach Bonn. Wegeler erzählt (Biogr. Notizen S. 15): »Als Haydn zuerst aus England zurückkam . . . , legte ihm Beethoven eine Cantate vor**), welche von Haydn besonders beachtet und ihr Verfasser zu fortdauerndem Studium aufgemuntert wurde«. Wir vermuthen, dass bei dieser Gelegenheit Haydn das Studium des strengen Satzes empfahl. Beethoven hat sich dann längere Zeit und wiederholt damit beschäftigt, zuerst unter J. Haydn's Leitung in Wien. Hierüber im nächsten Buch.

---

*) Berlinische musikalische Zeitung vom 26. October 1793.

**) Wahrscheinlich eine Cantate auf den Kaiser Leopold II., welche verloren gegangen ist.

Unterricht bei Joseph Haydn.



Beethoven traf im November 1792 in Wien ein, und bald darauf begann der Unterricht bei Joseph Haydn. Der Unterricht kann ein Jahr oder etwas darüber gedauert haben. Vorgenommen wurde der einfache Contrapunkt. Das war die erste Schule des strengen Satzes, die Beethoven durchmachte.

Haydn hielt grosse Stücke auf Fux' »*Gradus ad Parnassum*«*). Er schätzte das Buch seiner Methode wegen, war aber nicht in allen Punkten mit Fux einverstanden, sondern folgte auch seiner eigenen Ansicht und den Ansichten Anderer (z. B. C. Ph. E. Bach's, Kirnberger's). Haydn hatte sich, mit Benutzung einiger andern Lehrbücher, einen Auszug aus Fux' »*Gradus ad Parnassum*« gemacht, den er seinen Schülern in die Hand gab. Auch Beethoven hatte einen. Wir lassen den Inhalt eines solchen Elementarbuchs (so nannte Haydn den Auszug) mit Uebergehung einiger überflüssiger Stellen und ohne den Wortlaut zu berücksichtigen, hier folgen**).

Regeln des Contrapunkts.

Die Intervalle sind theils consonirend, theils dissonirend. Consonanzen sind: Einklang (*unisonus*), Terz, Quinte, Sexte und Octave. Diese Consonanzen sind theils vollkommen, theils unvollkommen. Vollkommene Consonanzen sind: Einklang, Quinte und Octave. Unvollkommene Consonanzen sind: Terz und Sext. Alle übrige Intervalle sind Dissonanzen, nämlich: Secunde, Quarte, Tritonus, falsche Quinte, Septime und None.

Die Bewegung ist dreierlei:

1) die gerade Bewegung (*motus rectus*), wenn zwei oder mehr Stimmen zugleich steigen oder fallen;

2) die Gegenbewegung (*motus contrarius*), wenn eine Stimme steigt und eine andere fällt;

3) die Seitenbewegung (*motus obliquus*), wenn eine Stimme auf- oder abwärts geht und eine andere auf einem Tone liegen bleibt.

---

*) A. C. Dies (biogr. Nachr. S. 39) berichtet: »Haydn vermehrte seine Bibliothek mit dem Lehrbuche von Fux. Er fand nichts darin, was seinem Wissen mehreren Umfang hätte geben können; doch gefiel ihm die Methode oder Lehrart, und er bediente sich derselben bei seinen damaligen Schülern«. Griesinger (biogr. Not. S. 10) sagt: »Er lernte auch Fuxens *Gradus ad Parnassum* in deutscher und lateinischer Sprache kennen, ein Buch, das er noch im späten Alter als klassisch rühmte« u. s. w.

**) Das Elementarbuch, welches Beethoven besass, ist verloren gegangen. Obige Zusammenstellung ist nach zwei Vorlagen gemacht, von denen eine unvollständig, die andere unzuverlässig war. Auf Genauigkeit und Vollständigkeit der Wiedergabe des Elementarbuchs musste also von vornherein verzichtet werden.

Hinsichtlich des Gebrauchs dieser drei Bewegungen giebt es vier Hauptregeln:

1) Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen schreitet man entweder durch die Gegen- oder durch die Seitenbewegung.

2) Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen schreitet man durch alle drei Bewegungen.

3) Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen schreitet man entweder durch die Gegen- oder durch die Seitenbewegung.

4) Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen schreitet man durch alle drei Bewegungen.
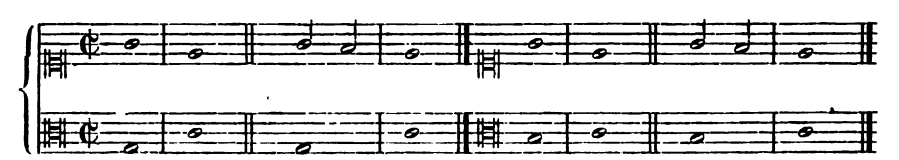
An der Kenntniss und dem rechten Gebrauch dieser Regeln hänget, wie man zu sagen pflegt, das Gesetz und die Propheten.

Das Wort Contrapunkt kommt her von *punctum contra punctum*, d. i. Punkt gegen Punkt. In früheren Zeiten nannte man die Noten auch »Punkte«. Wenn man nun gegen eine Reihe von Punkten oder Noten eine andere Reihe von Punkten oder Noten setzte, so nannte man das: Punkt gegen Punkt (*punctum contra punctum*) setzen.
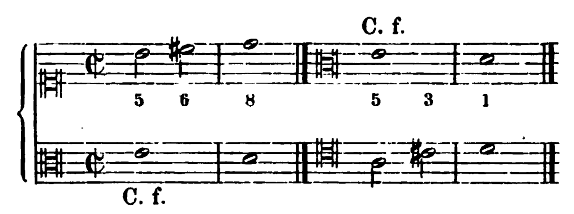
Der Contrapunkt wird in fünf Gattungen eingetheilt.

In der ersten Gattung wird Note gegen Note (*nota contra notam*) gesetzt. Jede Note des Choralgesanges (*cantus firmus*) erhält eine vollkommene oder unvollkommene Consonanz. Die erste und letzte Note erhalten vollkommene Consonanzen. Die vorletzte Note erhält, wenn der Cantus firmus unten steht, eine grosse Sexte; steht der Cantus firmus oben, so ist unten eine kleine Terz zu nehmen. In der Mitte sind viele Einklänge und Octaven zu vermeiden. Die vier Hauptregeln sind wohl zu beachten. Am meisten ist die Gegen- und Seitenbewegung anzuwenden. Bei der geraden Bewegung können leicht Fehler (verdeckte Quinten und Octaven) entstehen.

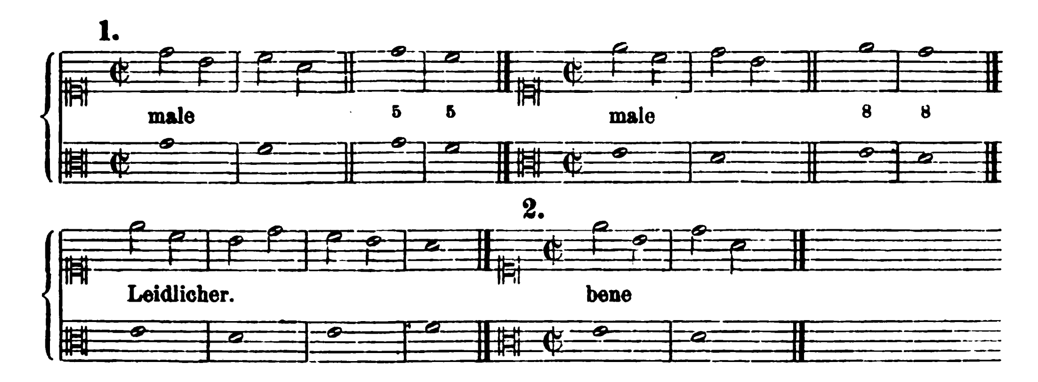
In der zweiten Gattung des Contrapunkts werden zwei Noten gegen eine gesetzt. Die erste Note fällt auf den Niederschlag (*thesis*), die andere auf den Aufschlag (*arsis*). Die Note, welche in Thesi zu stehen kommt, muss eine Consonanz sein. Die andere Note, in Arsi, kann eine Dissonanz sein, wenn sie stufenweise angebracht ist, mit andern Worten: wenn sie einen Terzensprung ausfüllt; z. B.



Wenn der Cantus firmus unten steht, so muss im vorletzten Takt die erste Note eine Quinte, die zweite eine grosse Sexte sein. Steht aber der Cantus firmus oben, so muss die erste Note eine Quinte, die zweite eine kleine Terz sein; z. B.
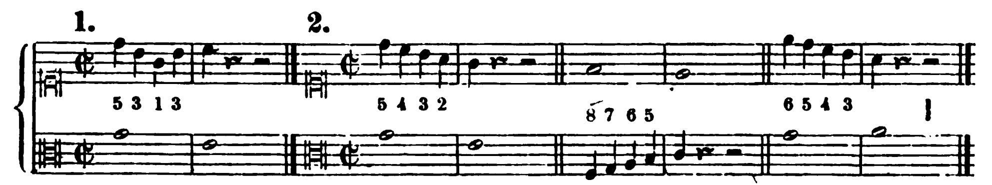


Es ist erlaubt, den Contrapunkt mit einer Pause anstatt der ersten Note zu beginnen. Wenn beide Stimmen zu eng aneinander kommen, so können sie vermittelst eines Sexten- oder Octaven-Sprungs wieder auseinander geführt werden. Zwei in Thesi aufeinander folgende Quinten oder Octaven, welche in Arsi eine Note mit einem Terzen-Sprung zwischen sich haben, sind verboten (Beisp. 1); denn die in Arsi stehende Note wird so angesehen, als wäre sie nicht vorhanden. Anders ist es, wenn der Sprung einen grössern Raum ausfüllt, z. B. eine Quarte, Quinte oder Sexte (2); hier wird der Fehler durch den grössern Sprung ausgeglichen.
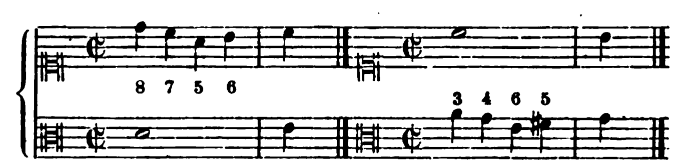


Die vier Hauptregeln müssen sowohl bei dieser als bei den folgenden Gattungen genau beachtet werden.

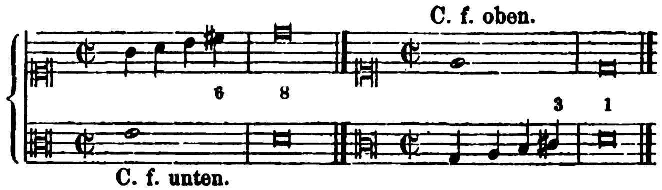
In der dritten Gattung des Contrapunkts werden vier Noten gegen eine gesetzt. Die erste Note muss eine Consonanz sein. Die übrigen Noten können auch Consonanzen (1), zum Theil aber auch Dissonanzen sein (2).
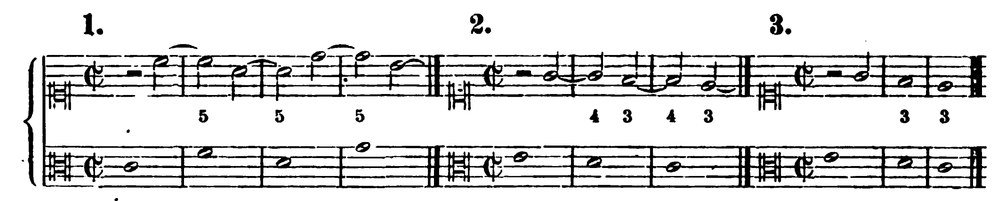


Eine Consonanz kann sprungweise eintreten. Eine Dissonanz darf nur stufenweise im Durchgange angebracht werden. Eine Ausnahme macht die Wechselnote (*nota cambiata*), welche entsteht, wenn man aus einer auf einem zweiten Viertel stehenden Dissonanz (Septime oder Quarte), statt eine Stufe abwärts zu gehen, eine Terz abwärts in eine Consonanz (Quinte oder Sexte) springt und dann eine Stufe aufwärts geht. Z. B.
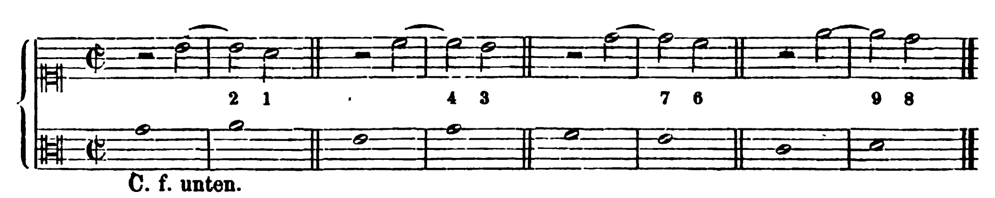


Die letzten Takte sind so einzurichten:
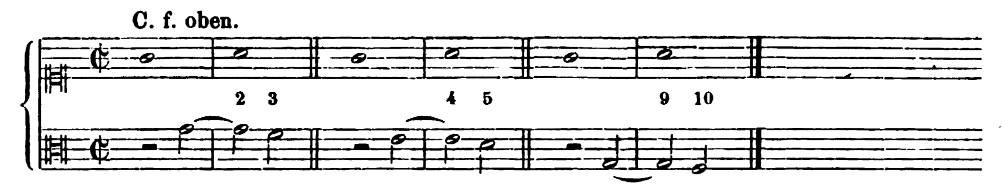


In der vierten Gattung des Contrapunkts werden zwei aneinander gebundene Noten, von welchen die erste in Arsi und die andere in Thesi steht, gegen eine gesetzt. Die Bindung (*ligatura, syncope*) ist zweierlei: 1) die Bindung der Consonanzen, 2) die Bindung der Dissonanzen. Die Bindung der Consonanzen findet Statt, wenn beide gebundene Noten Consonanzen sind (Beisp. 1). Die Bindung der Dissonanzen findet Statt, wenn die Note, welche in Thesi steht, eine Dissonanz ist; die andere Note muss immer eine Consonanz sein (2). Hier ist die gebundene Note, welche in Thesi steht, nichts anderes, als eine Verzögerung der folgenden Note: denn wenn die Verzögerung aufgehoben wird, so erscheinen alle Noten als Consonanzen (3).
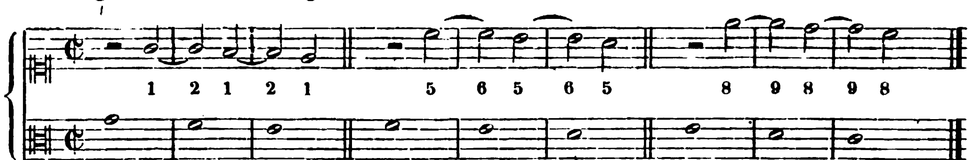


Die gebundene Dissonanz ist immer eine Stufe abwärts in die nächste Consonanz aufzulösen. Die gebundene Consonanz aber kann sprungweise fortschreiten. Steht der Cantus firmus unten, so geht die Secunde in den Einklang, die Quarte in die Terz, die Septime in die Sexte, die None in die Octave. Steht der Cantus firmus oben, so geht die Secunde in die Terz, die Quarte in die Quinte, die None in die Decime. Z. B.
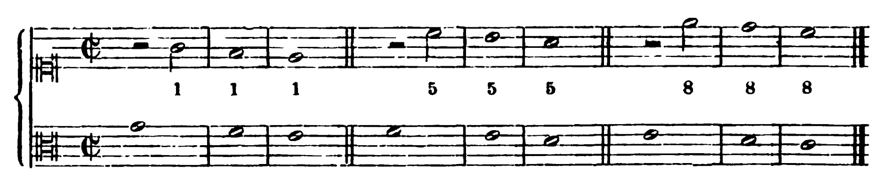




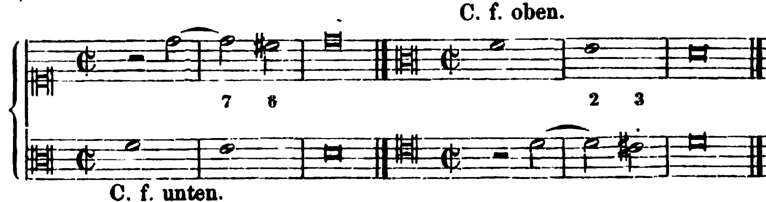
Folgende Fortschreitungen:



sind verboten; denn wenn man die Bindungen wegnimmt, werden Einklänge, Quinten und Octaven daraus:
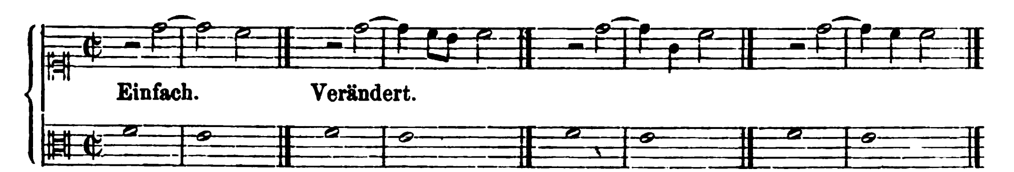


Wenn in einem Takte eine Bindung nicht Statt finden kann, so darf derselbe mit zwei ungebundenen Noten ausgefüllt werden. Der vorletzte Takt bekommt, wenn der Cantus firmus unten steht, die gebundene Septime mit der Auflösung in die Sexte; steht der Cantus firmus oben, so ist unten die Secunde mit der Auflösung in die Terz anzubringen; z. B.
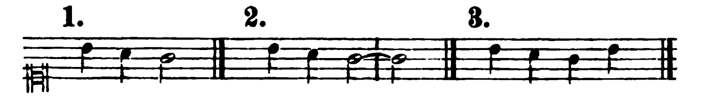




Die **fünfte** Gattung heisst die zierliche oder verblümte (*Contrappunto fiorito*), weil ausser den vier ersten Gattungen auch andere Veränderungen und Ausschmückungen darin vorkommen dürfen. Gebundene Noten der vierten Gattung können auf verschiedene Weise verziert oder verändert werden; z. B.



Achtelnoten können auf dem zweiten und vierten, nicht aber auf dem ersten und dritten Takt-Viertel vorkommen. Wenn im Anfang eines Taktes zwei Viertelnoten vorkommen, so soll im Aufschlag keine ungebundene Halbenote stehen, weil es scheinet, als ob der Gesang da schliessen wollte (1). Besser ist es, da eine gebundene Halbenote (2), oder wieder Viertelnoten (3) anzubringen.

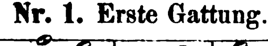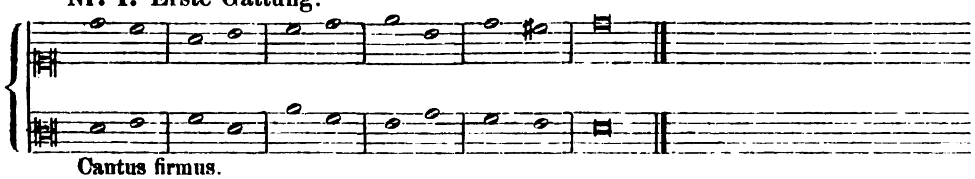


Man muss öfters auf Bindungen sehen. Die zwei letzten Takte sind wie in der vierten Gattung einzurichten.

Wir nehmen nun die von Beethoven geschriebenen »Uebungen im Contrapunkt« vor. Vorhanden sind 245 Uebungen*). Nach Fux'schem Vorbild liegen ihnen sechs, den sechs alten (authentischen Figural-) Tonarten in *D*, *E*, *F*, *G*, *A* und *C* angehörende feste Gesänge zu Grunde. Haydn hat in 42 Uebungen Stellen geändert oder als fehlerhaft bezeichnet. Ein Grund der Aenderung, eine Regel und dgl. ist nirgends angegeben. Dem Herausgeber liegt es ob, eine Auswahl der Uebungen zu treffen und die vorkommenden Aenderungen zu erklären. In der nun folgenden Zusammenstellung sind die von Haydn geänderten Stellen, mit **H** bezeichnet, den Uebungen, zu denen sie gehören, angehängt, und weisen Sternchen auf die Stellen in den Uebungen hin, zu denen sie gehören.

Uebungen im Contrapunkt.

Zweistimmiger Contrapunkt.
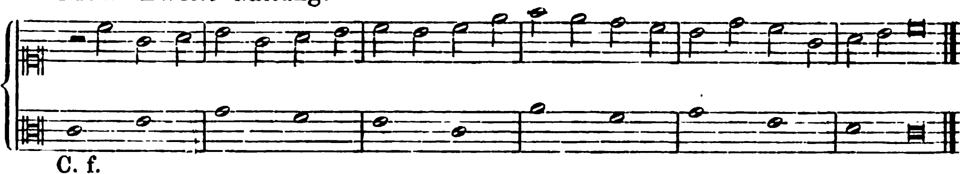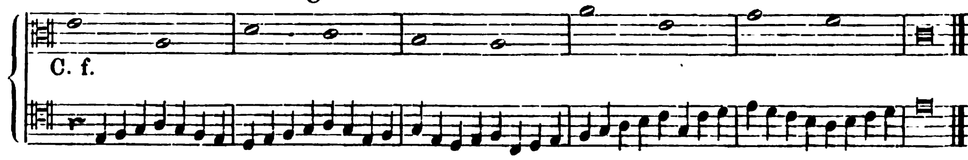




*) Das Manuscript ist nicht vollständig. Vollständig würde es ungefähr 300 Uebungen enthalten.
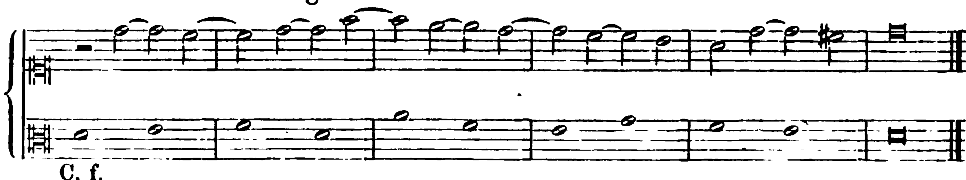


Nr. 2. Zweite Gattung.



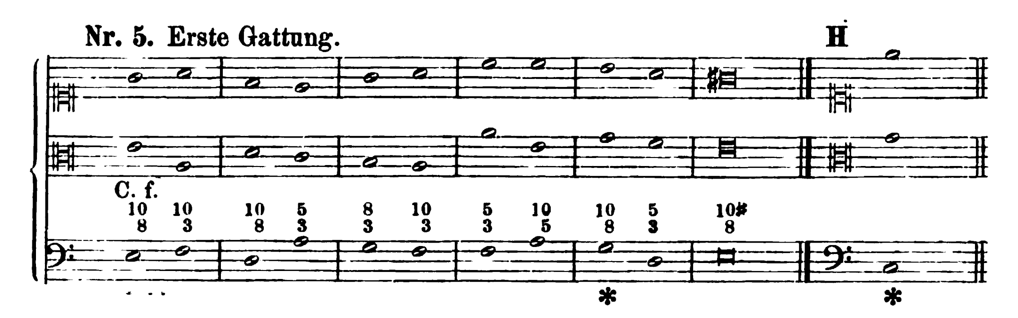
Nr. 3. Dritte Gattung.
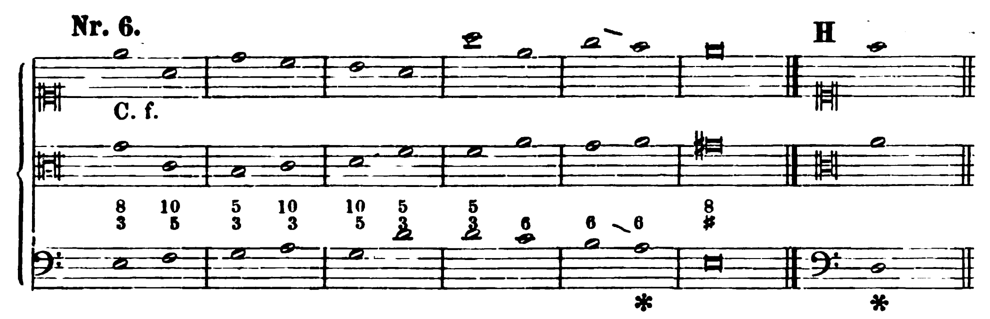


Nr. 4. Vierte Gattung.



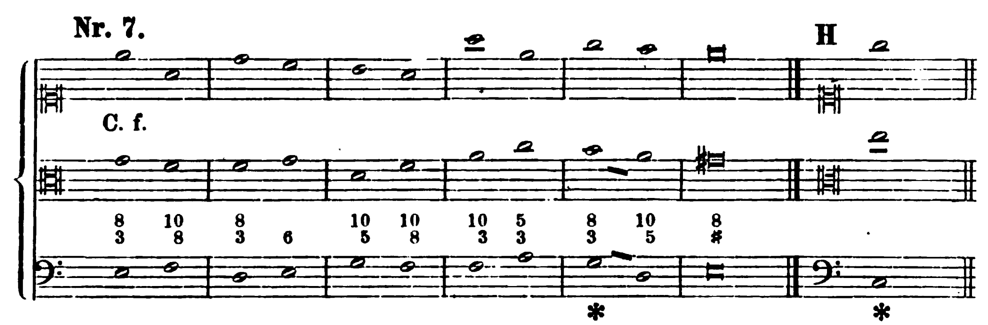
Dreistimmiger Contrapunkt.
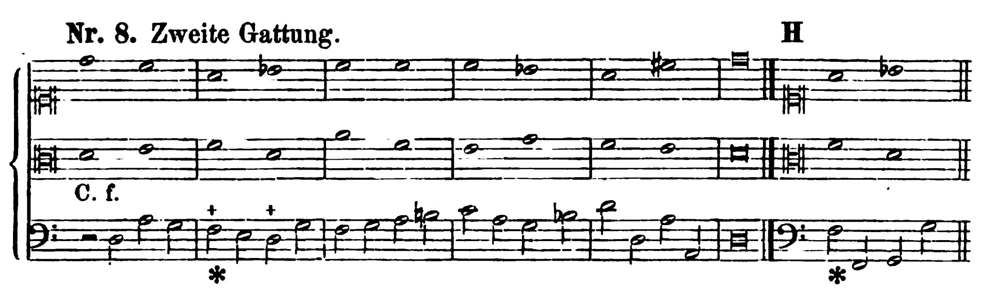


Haydn's Aenderung gilt den verdeckten Quinten zwischen den äusseren Stimmen im vorletzten Takt. Dass sie nicht dem Querstande *h-f* zwischen Sopran und Alt gelten kann, zeigen u. a. die Uebungen Nr. 6, 17 und 20, wo Haydn bei der Aenderung ähnliche Querstände nicht berücksichtigt. Haydn folgt in Betreff der Behandlung verdeckter Quinten und Octaven der Ansicht von Fux, welcher, auf Grund seiner ersten und dritten Hauptregel (siehe Seite 22 oben), alle derartige Fortschreitungen verbietet und sie nur dann zulässt, wenn sie nicht zu vermeiden sind, oder wenn durch deren Vermeidung ein anderer, grösserer Fehler entstehen würde. Wir verweisen auf mehrere Stellen des »*Gradus ad Parnassum*« (S. 61, 90—93, 104, 107, 113 f. der Uebersetzung von Mizler), wo Fux theils die Beobachtung der Regeln fordert, theils eine Uebertretung derselben »um wichtiger Ursachen willen«, oder »weil es nicht anders hat sein können«, oder »weil diese Gattung etwas schwer ist«, oder aus andern Gründen entschuldigt.
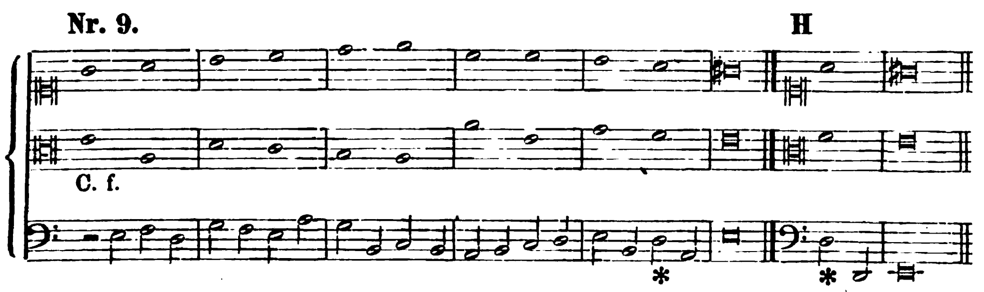


Vom vorletzten zum letzten Accord sind verdeckte Octaven zwischen den äusseren Stimmen. Vgl. Nr. 5.



Im vorletzten Takt sind verdeckte Quinten zwischen Alt und Bass. Vgl. Nr. 5.
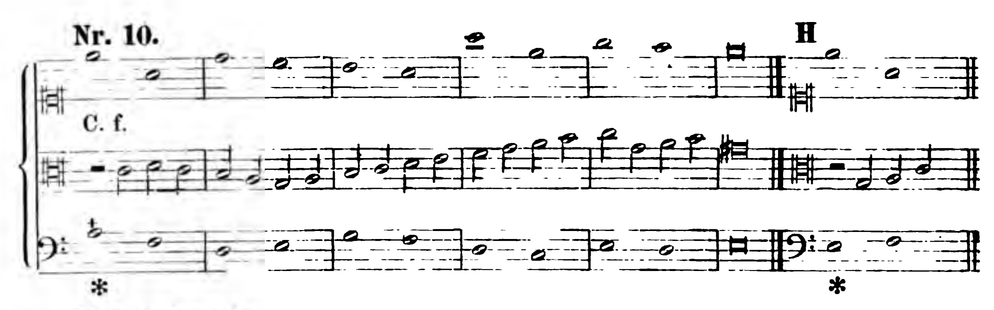


Im zweiten Takt sind durch eine durchgehende Note unterbrochene offene Octaven zwischen Alt und Bass. Haydn hat hier und in manchen folgenden Uebungen die fehlerhaften Noten mit Kreuzen (++) bezeichnet.
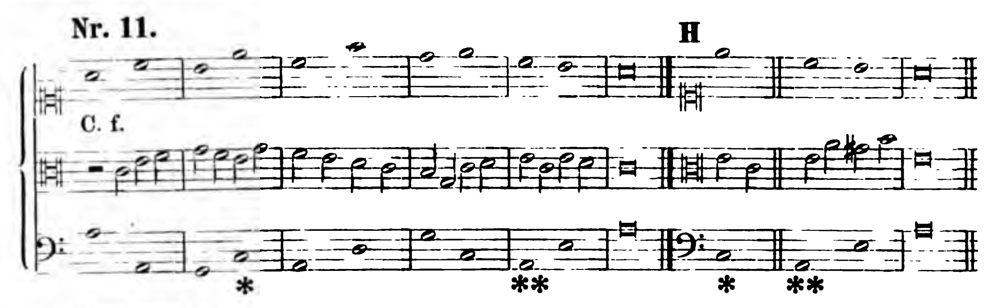


Die Cadenz ist der zweiten oder sogenannten phrygischen Tonart nicht gemäss. Der vorletzte Ton des Basses soll eine Stufe tiefer als der Finalton sein. Vgl. Fux a. a. O. S. 76 und 95.

Nr. 10.
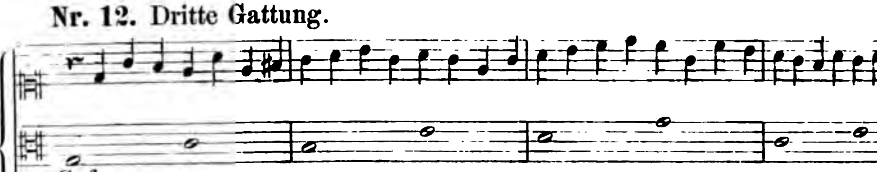


Der Anfang ist der phrygischen Tonart nicht gemäss. Die erste Note des Cantus firmus muss im Bass mit dem Grundton der Tonart (*e*), und in der Füllstimme mit dessen kleiner Terz oder Quinte begleitet werden.

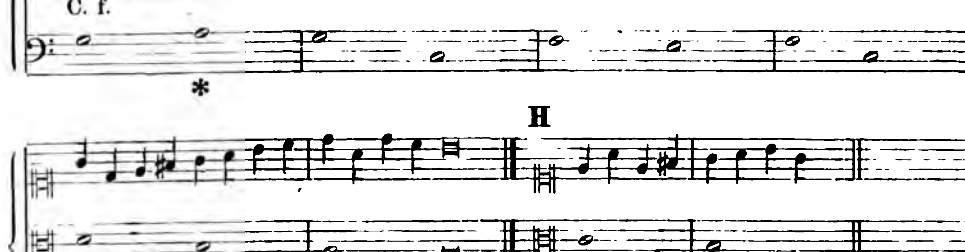
Nr. 11.
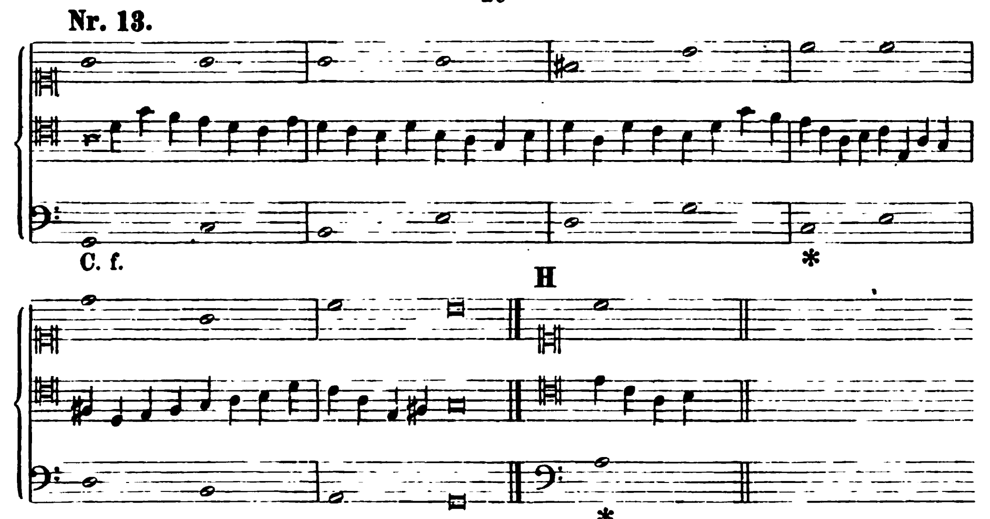


Vom zweiten zum dritten Takt sind verdeckte Quinten zwischen Sopran und Alt, und im vorletzten Takt verdeckte Octaven zwischen Alt und Bass. Auch fehlt bei der vorletzten Note des Cantus firmus die zur Harmonie nöthige Terz. Beethoven's und Haydn's Cadenzen sind nicht vorschriftsmässig. Die Mittelstimme musste als vorletzte Note den Leitton (*gis*) bekommen.

Nr. 12. Dritte Gattung.
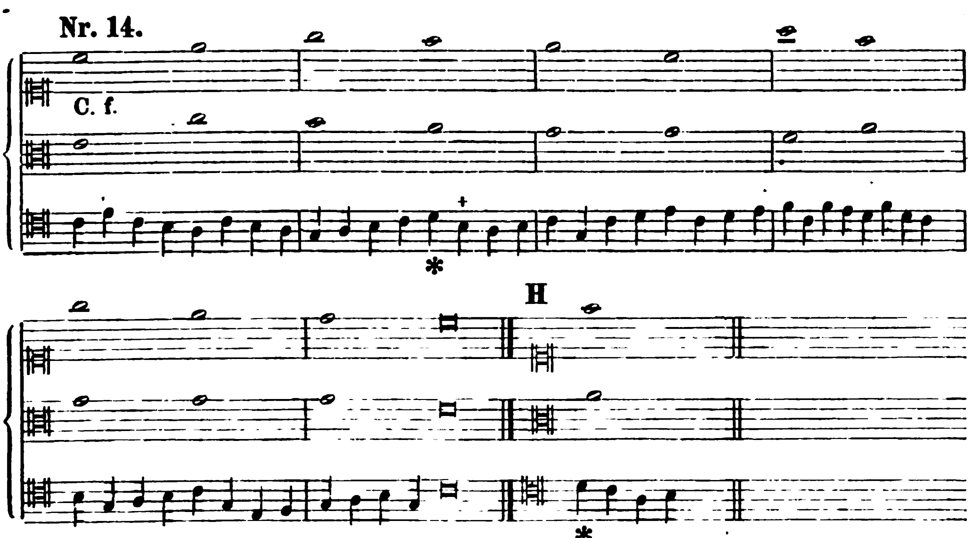




Haydn's Aenderung gilt der in den ersten Takten vorkommenden Cadenz. Fux macht Cadenzen in der Mitte (*Grad. ad Parn.*, lat. Ausg., Pag. 89, 91, 95, 100). Andere Theoretiker gestatten sie nicht.
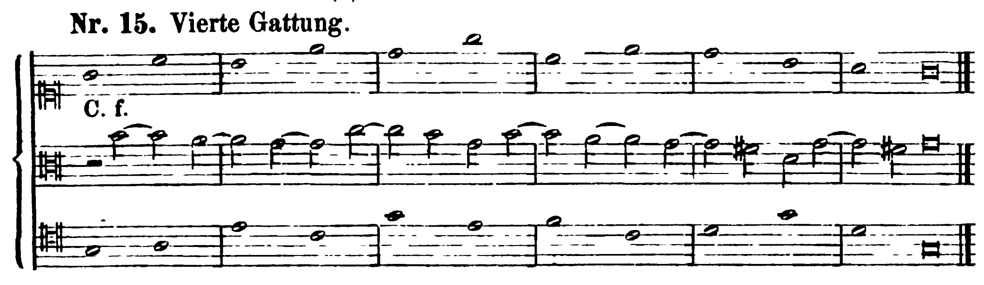


Takt 3 und 4 ist eine Cadenz. Vgl. Nr. 12. Haydn ändert eine Note des Cantus firmus. Die freie Quarte (*a*) über der 8. Note des Cantus firmus hat er stehen lassen.
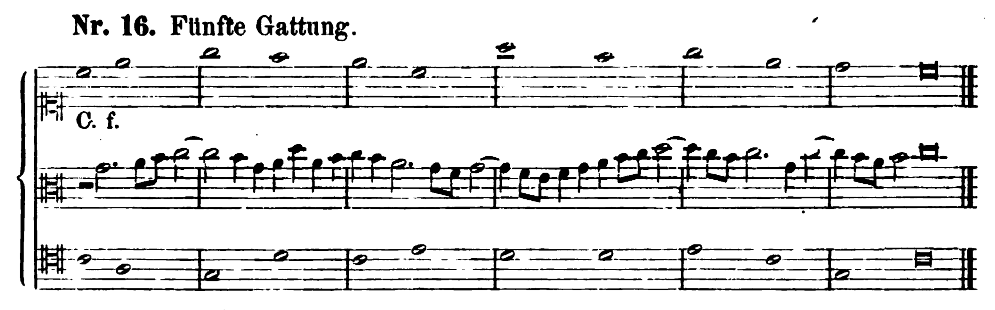


Der Tenor springt auf dem sechsten Viertel des zweiten Taktes wider die Regel in eine Dissonanz. Haydn bringt dafür eine Wechselnote (*Nota cambiata*) an. Die freie Quarte auf dem zweiten Viertel des vierten Taktes hat er stehen lassen. Auch musste zur Cadenz eine Stimme (am besten die Mittelstimme) als vorletzte Note den Leitton (*h*) bekommen.

Nr. 15. Vierte Gattung.
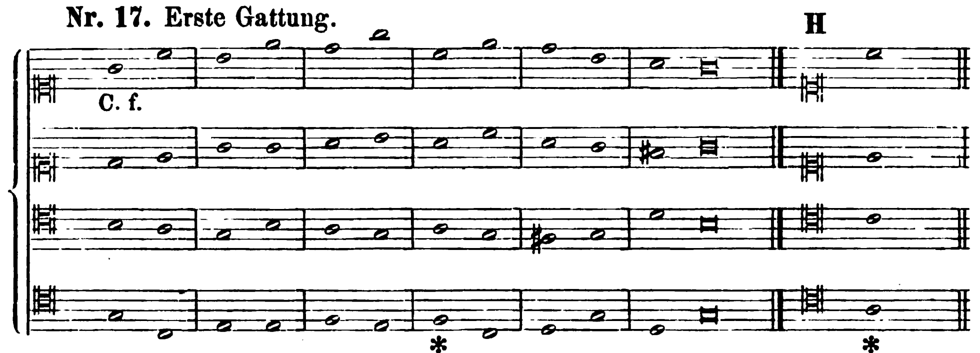


Nr. 16. Fünfte Gattung.



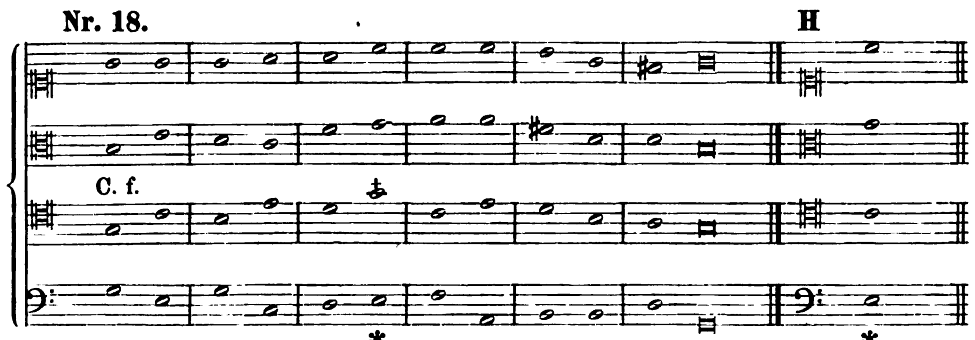
Vierstimmiger Contrapunkt.

Nr. 17. Erste Gattung.
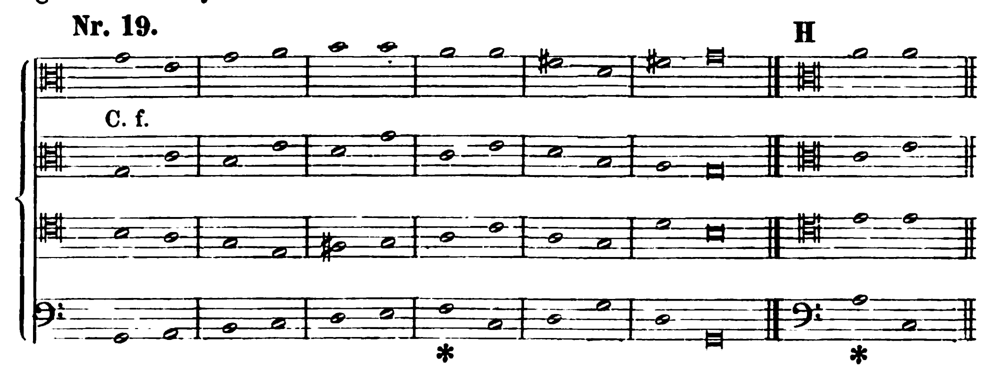


Haydn's Aenderung gilt der Note *f* im ersten Accord des vierten Taktes, weil sie mit der Note *fis* im zweitfolgenden Accord ein widriges Verhältniss bildet und die Tonalität verletzt.

Nr. 18.
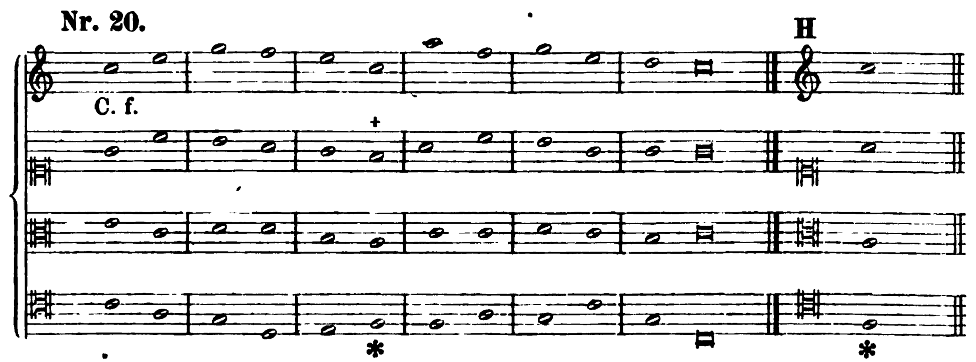


Im dritten Takt sind verdeckte Einklänge zwischen den Mittelstimmen. Vgl. Nr. 5. Haydn ändert eine Note des Cantus firmus.

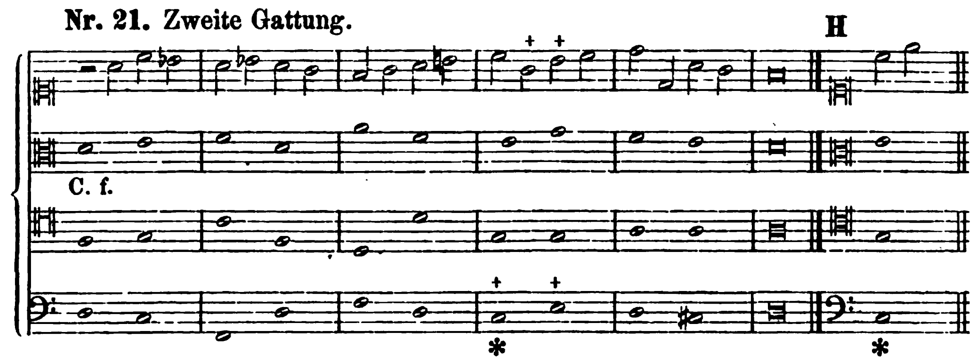
Nr. 19.
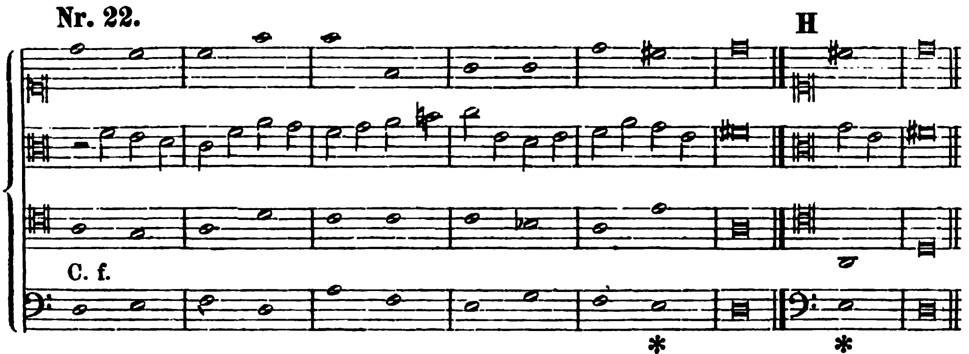


Haydn's Aenderung gilt (ähnlich wie bei Nr. 17) der Entfernung der Note *f* im ersten Accord des vierten Taktes, welche der Tonart G-dur, welcher die vorhergehenden und nächstfolgenden Accorde angehören, nicht eigen ist.



Takt 3 und 4 sind verdeckte Quinten und Octaven zwischen den beiden Oberstimmen. Vgl. Nr. 5.



Im vierten Takt sind Quinten-Parallelen zwischen den äusseren Stimmen. Die Wendenote *b* über der dritten Note des Cantus firmus ist stehen geblieben*).
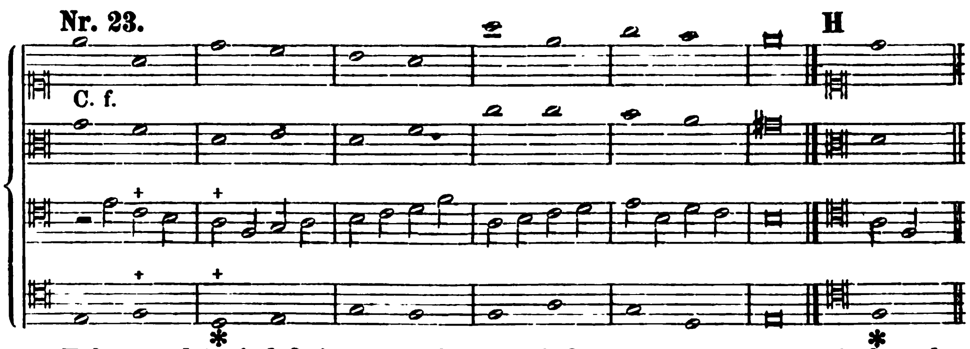


Haydn's Aenderung ist auf die Entfernung der verdeckten Quinten von der vorletzten zur letzten Note in den unteren Stimmen gerichtet. Bei der Aenderung entsteht eine (verbotene) freie Septime.
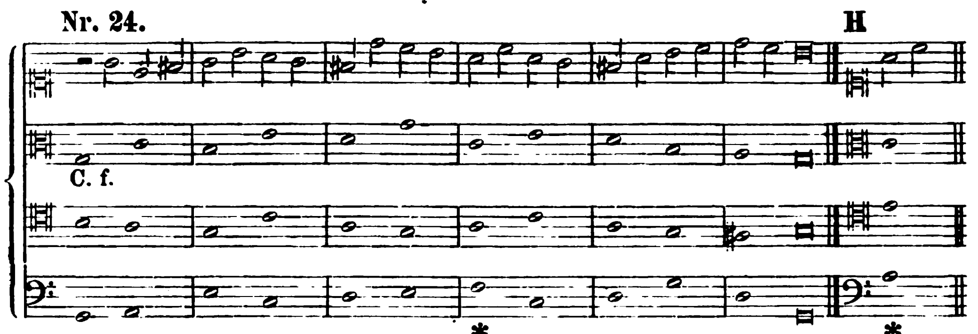
---

*) Ich verstehe unter Wendenote das, was die Italiener *Volta* nennen, nämlich eine Nebennote, welche, anstatt in der Richtung, in der sie gekommen, stufenweise weiter zu schreiten und also einen Terzensprung zu füllen, sich wieder zur vorhergehenden Stufe zurückwendet. Vgl. Fux' »*Gradus*« deutsch S. 74, 78.

Nr. 23.



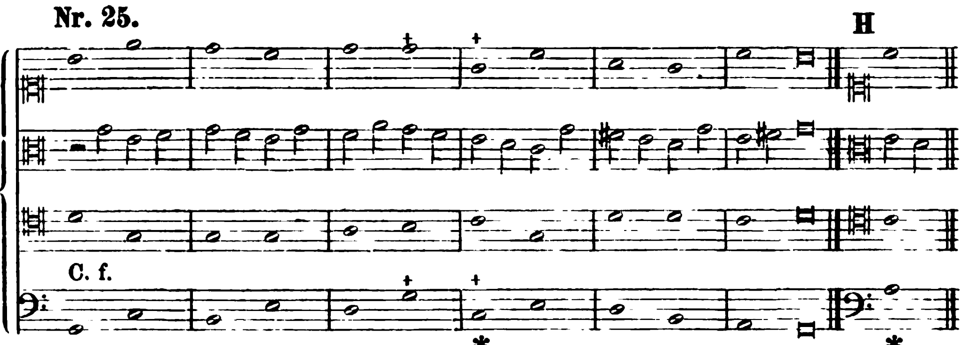
Takt 1 und 2 sind Quinten- und zweimal Octaven-Parallelen zwischen den drei unteren Stimmen. Ohne Zweifel liegt hier ein Schreibfehler Beethoven's vor und sollte die dritte Note in der Unterstimme so heissen, wie sie Haydn geändert hat.

Nr. 24.
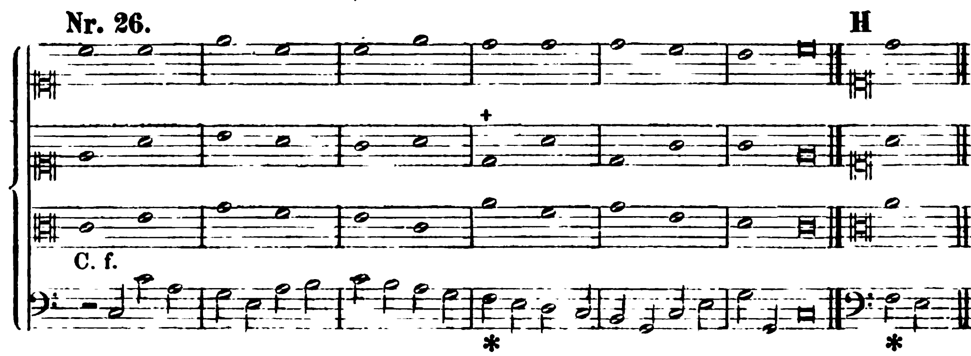


Verletzung der Tonalität durch den Ton *f* im vierten Takt der Bass-Stimme. Vgl. Nr. 17 und 19.

Nr. 25.
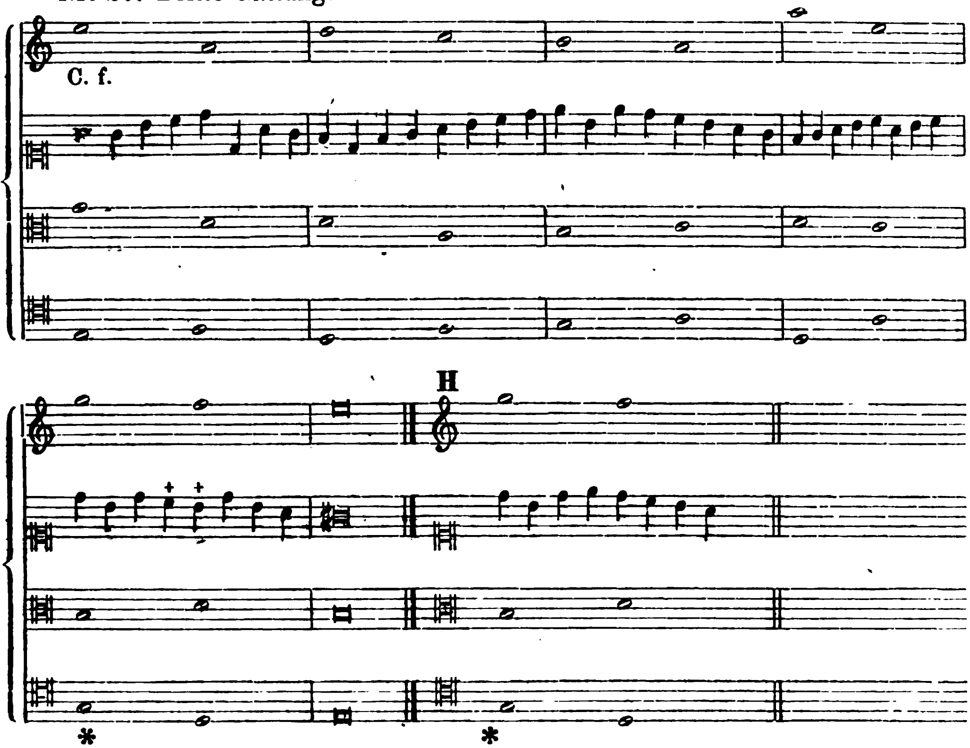


Takt 3 und 4 sind offene Quinten zwischen den äusseren Stimmen.

Nr. 26.
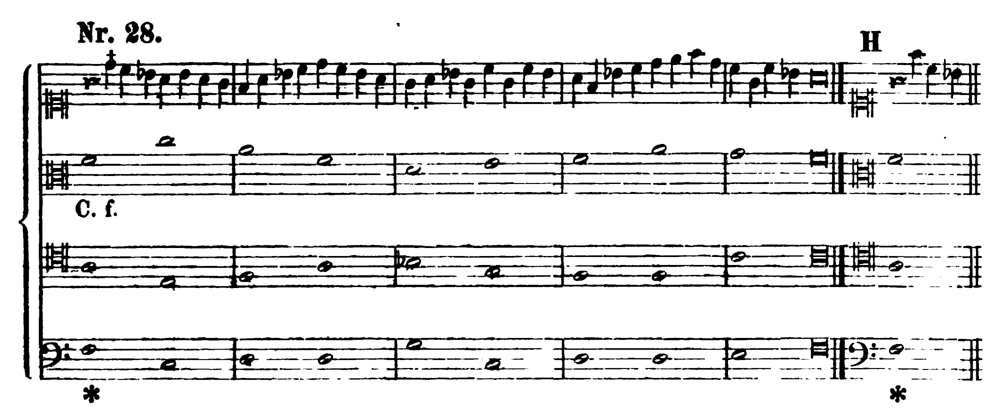


Vom dritten zum vierten Takt sind verdeckte Octaven zwischen den beiden Oberstimmen. Die offenen Quinten im fünften Takt zwischen zweitem Sopran und Bass sind nicht bezeichnet noch geändert worden.

Nr. 27. Dritte Gattung.
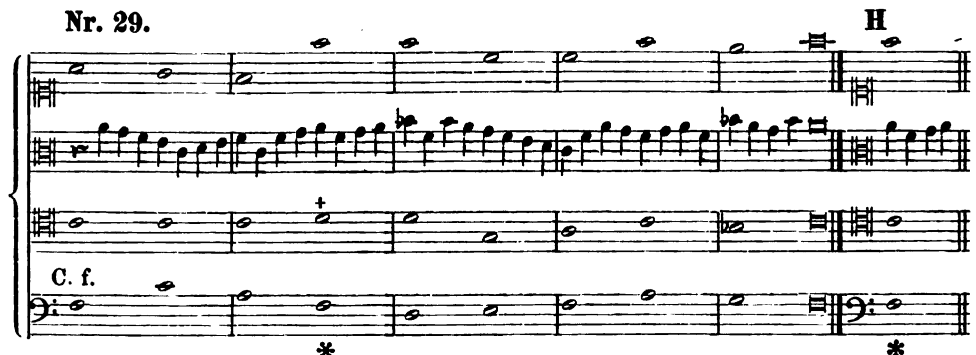


Im fünften Takt schreiten die beiden Oberstimmen von einer reinen Quinte zu einer falschen. Fux bezeichnet (*Grad. ad Parn*, deutsche Uebers., S. 89) eine ähnliche Fortschreitung als fehlerhaft.

Nr. 28.
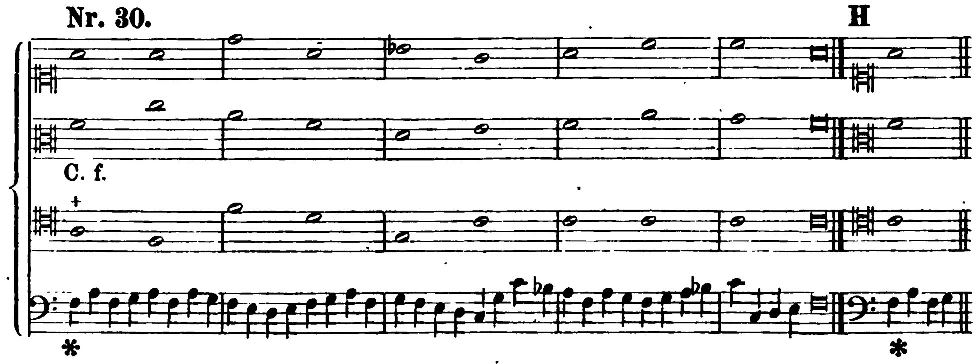


Die contrapunktirende Stimme beginnt, wider die Regel, mit einem nicht zum tonischen Dreiklang gehörenden Intervall.

Nr. 29.
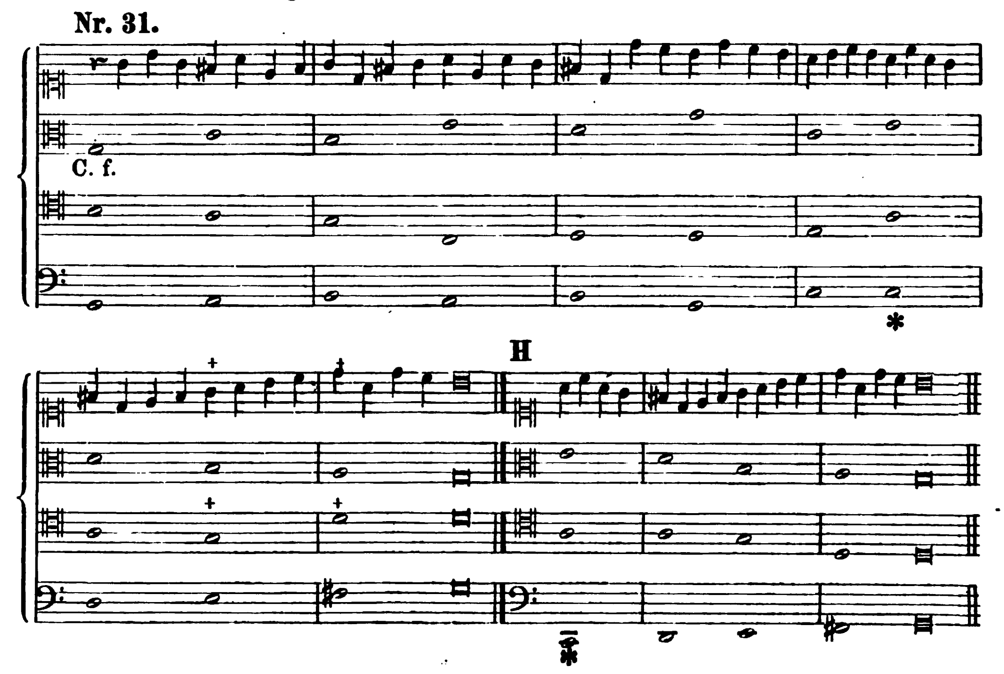


Im zweiten Takt sind offene Quinten zwischen Alt und Tenor.

Nr. 30.
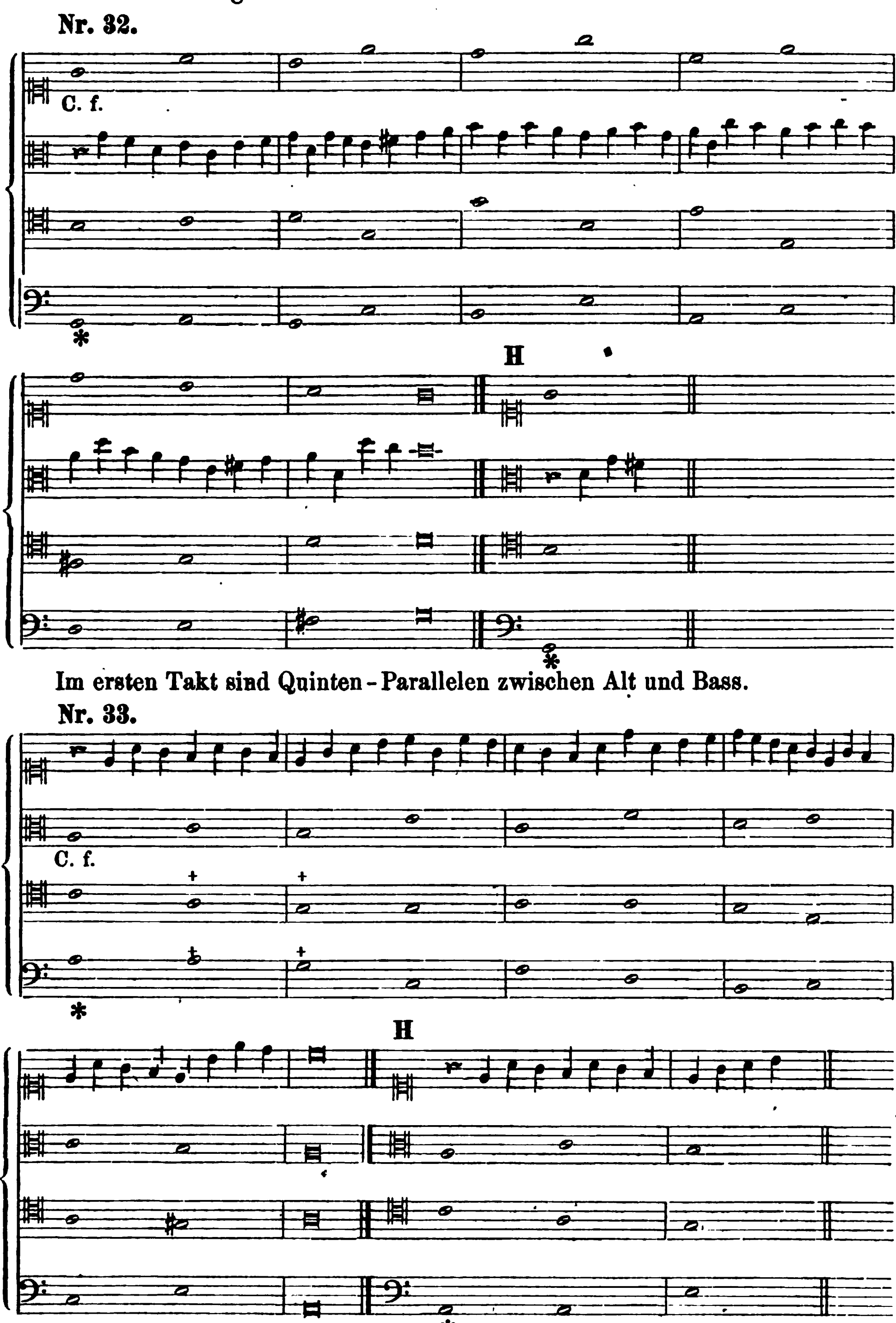


Im ersten Accord fehlt die Quinte und ist die Terz verdoppelt. Fux lehrt schon beim dreistimmigen Contrapunkt (a. a. O., S. 87, 92), dass in jedem Takt der harmonische Dreiklang anzubringen sei, wenn solches nicht andere Umstände verhindern. Die fehlerhafte Quarte $\binom{d}{a}$ auf dem vorletzten Viertel des zweiten Taktes ist nicht beseitigt worden.

Nr. 31.



Bei der zehnten und elften Note des Cantus firmus ist eine octaven-artige Fortschreitung zwischen Sopran und Tenor. Die freie Septime $\left(\frac{fis}{g}\right)$ im zweiten Takt ist nicht beseitigt worden.

Nr. 32.
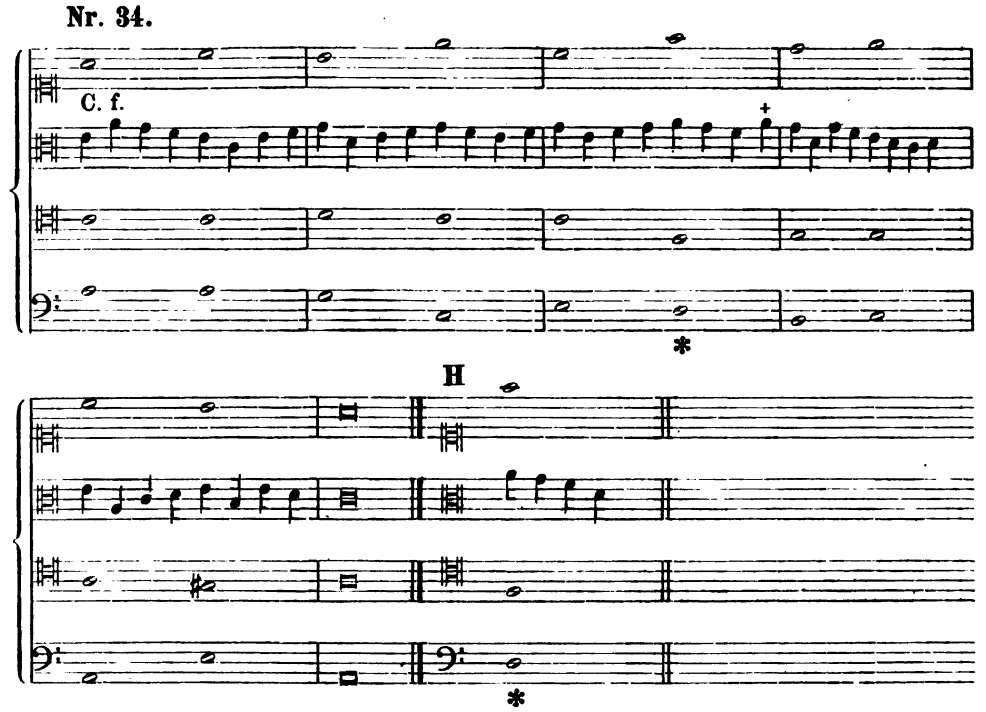


Im ersten Takt sind Quinten-Parallelen zwischen Alt und Bass.

Nr. 33.

Vom ersten zum zweiten Takt sind Primen-Parallelen zwischen Tenor und Bass.
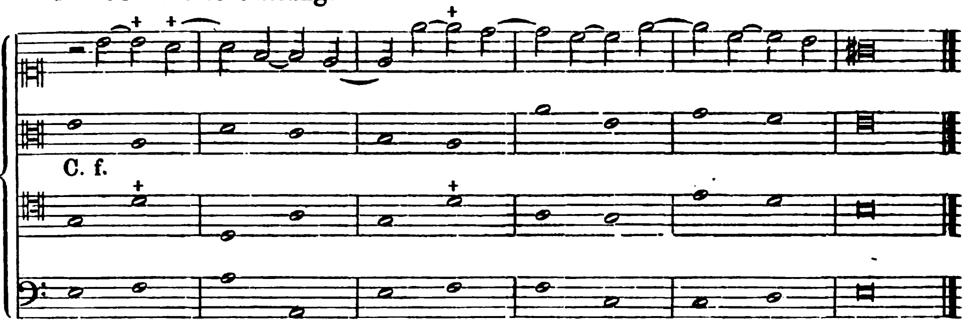
Nr. 34.



Haydn's Aenderung kann, nach dem von ihm beigefügten Zeichen (+) zu schliessen, nur den vom dritten zum vierten Takt zwischen Sopran und Alt vorkommenden verdeckten Quinten gelten. Es entstehen aber bei der Aenderung schlechtere verdeckte Octaven zwischen Alt und Tenor. Die offenen Quinten vom vierten zum fünften Takt zwischen Alt und Tenor hat Haydn nicht geändert.



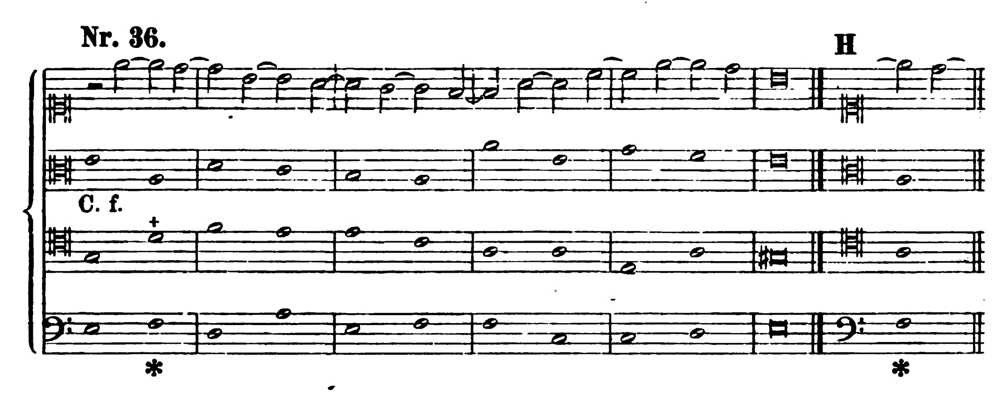
Nr. 35. Vierte Gattung.
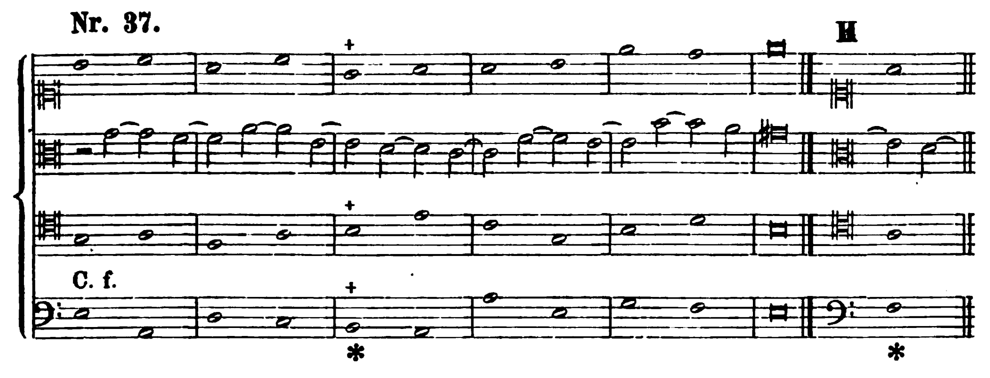


Die von Haydn beigefügten Kreuze (+ +) beziehen sich auf die falsche Behandlung der Vorhalte. Im ersten Takt ist der Quarten-Vorhalt mit der Terz und Sexte begleitet. Die Regel will, dass eine solche Dissonanz mit der reinen Quinte (und im vierstimmigen Satz mit der Octave u. s. w.) begleitet werde. Pater Martini sagt (*Esemplare*, *Parte prima*, *pag. XXVIII*) : man solle die Quarten-Ligatur (*la legatura di Quarta*) mit der Quinte, die Septimen-Ligatur mit der Terz u. s. w. begleiten. Fux hat keine besondere Regel über die Begleitung des Quarten-Vorhalts. Es geht aber aus seinem System und aus seinen Beispielen hervor, dass bei ihm die gebundene dissonirende Quarte nur als Vorhalt der Terz eines harmo-

nischen Dreiklangs, nicht aber als Vorhalt der Terz eines Sexten-Accordes vorkommen kann. Derjenige Vorhalt, welcher dem Sexten-Accorde eigenthümlich ist und ihm allein angehört, ist der Septimen-Vorhalt. Kommt die Sexte als Begleitung der Quarte vor, so erscheint sie als Vorhalt der Quinte und löst sich gleichzeitig mit der Quarte eine Stufe abwärts auf.

Im dritten Takt begleitet Beethoven den Septimen-Vorhalt mit der Terz und Sexte, also mit seinem Auflösungston. Die Regel will, dass mit Ausnahme der None, wo der Name schon eine solche Gleichzeitigkeit andeutet, kein Vorhalt mit seinem Auflösungston in einer andern Stimme begleitet werde. Martini sagt (*Esemplare, P. I, pag.* 143) : man solle gleichzeitig weder die Quarte mit der Terz, noch die Septime mit der Sexte, noch die None mit der Octave anbringen. Fux sagt (*Gradus*, deutsch, S. 103), dass die Septime zur Begleitung die Terz haben soll u. s. w. Haydn selbst war in Betreff der Verdoppelung des Auflösungstons eines Vorhalts in seinen spätern Compositionen sorgsam. In Compositionen aus früherer Zeit, welche vielfach Ph. E. Bach'sche Einflüsse zeigen, kommen derartige Verdoppelungen häufiger vor.
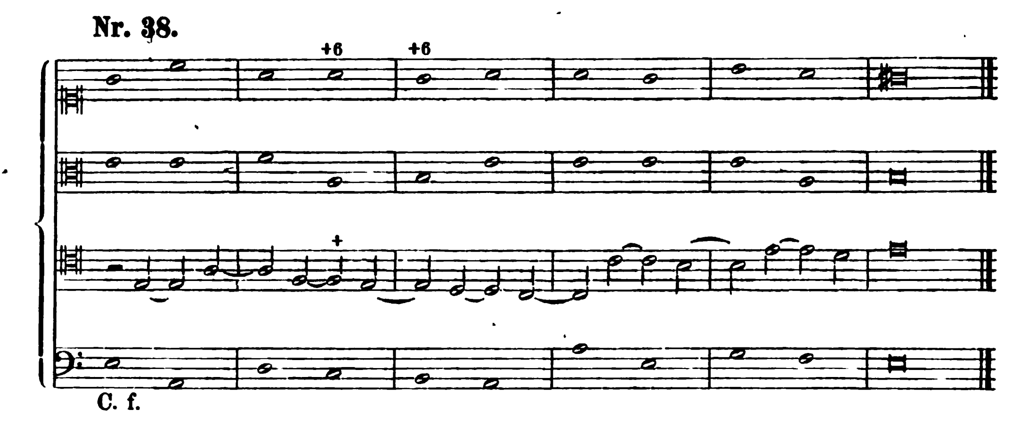


Die Begleitung des Septimen-Vorhalts mit der Sexte im ersten Takt ist fehlerhaft. Vgl. Nr. 35.
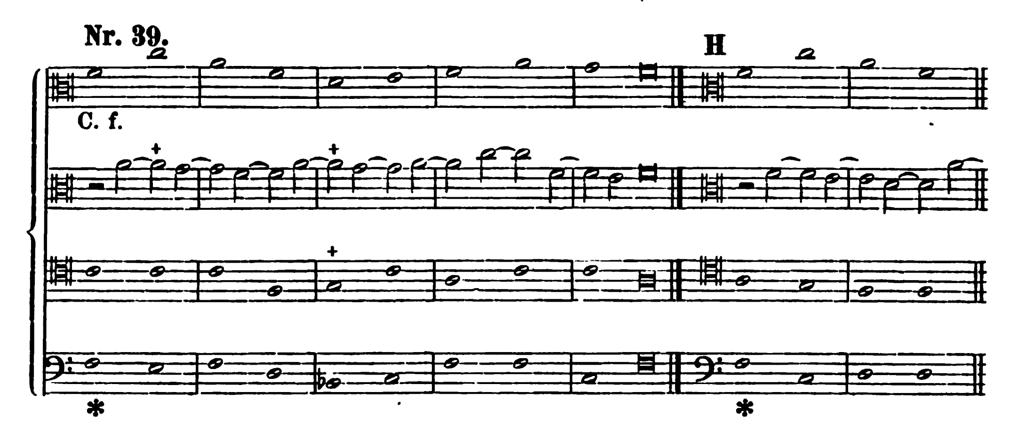


Im dritten Takt ist die gebundene Quarte mit der Sexte, statt mit der Quinte begleitet. Vgl. Nr. 35. Die Kreuze im nämlichen Takt im Tenor und Bass deuten die unstatthafte Verdoppelung des Tones *h*, welcher hier als Leitton (*mi*) angenommen wird, an. Haydn ändert eine Note des Cantus firmus.

Nr. 38.



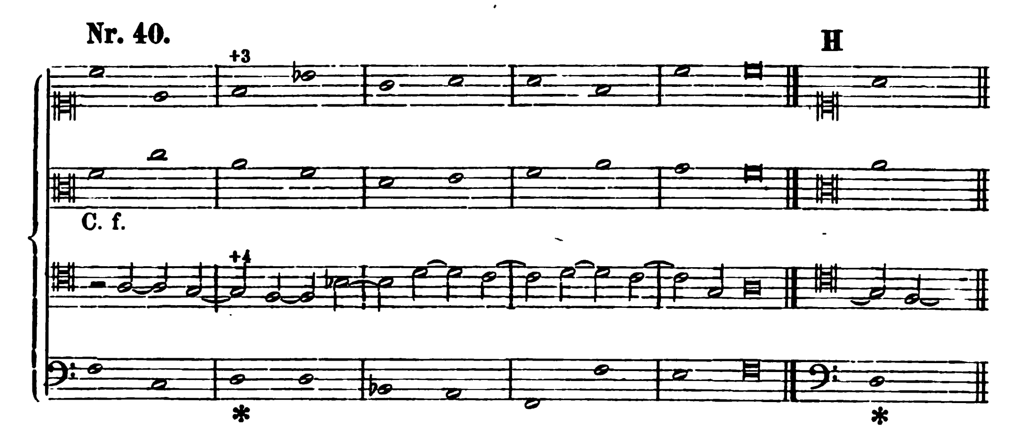
Die von Haydn beigefügten Zeichen (+6) beziehen sich auf die falsche Begleitung der zwei gebundenen Quarten mit der Sexte. Vgl. Nr. 35 und 37.

Nr. 39.
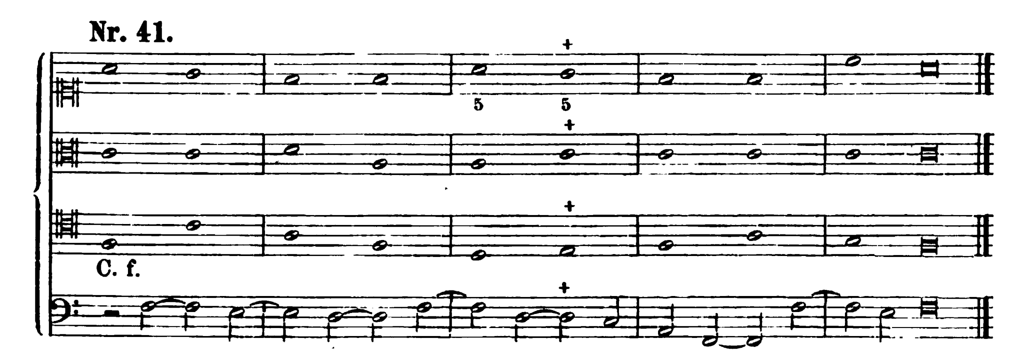


Im ersten Takt ist eine gebundene Quarte mit der Sexte, und im dritten Takt ein Septimen-Vorhalt mit seinem Auflösungston begleitet. Haydn bezeichnet beide Stellen, ändert aber nur die erste. Vgl. Nr. 35 ff.

Nr. 40.
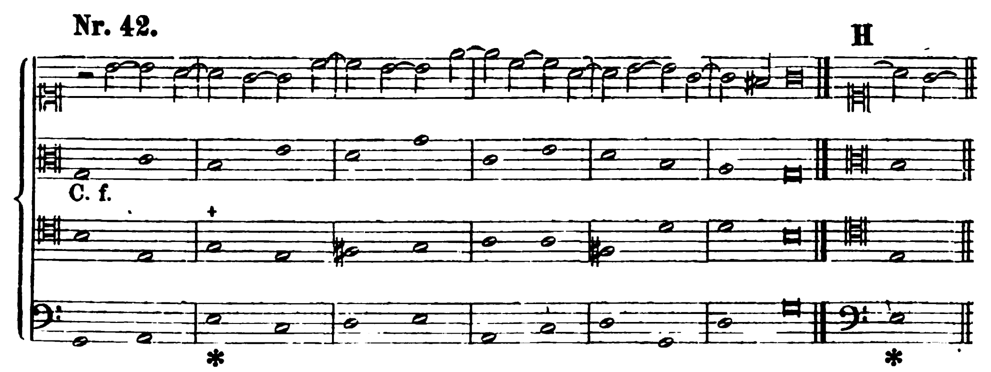


Im zweiten Takt ist der Auflösungston der gebundenen Quarte verdoppelt. Haydn bezeichnet und beseitigt den Fehler.

Nr. 41.
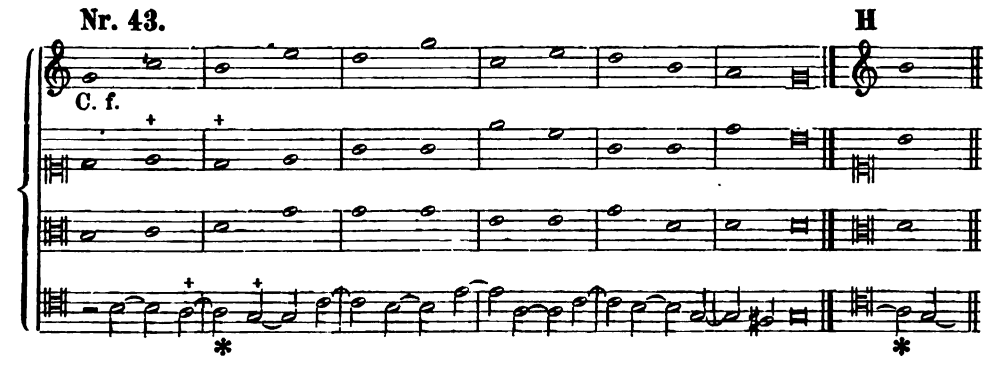


Die von Haydn im dritten Takt beigefügten Kreuze und Ziffern beziehen sich 1) auf den durch den Alt verdoppelten Auflösungston des im Bass liegenden Secunden-Vorhalts; 2) auf die verzögerten Quinten-Parallelen zwischen Sopran und Bass. Die Secunde ist in dieser Gattung des Contrapunkts nur mit der Quarte oder Quinte zu begleiten. Vgl. Nr. 35. In Betreff des andern Falles scheint Haydn der Ansicht von Fux, die Beschaffenheit der Consonanzen werde durch Bindungen nicht geändert, zu folgen und daraus den Schluss zu ziehen, verzögerte Quinten seien so schlecht wie nicht-verzögerte. Fux indess duldet verzögerte Quinten, wie sie Beethoven macht, und macht sie auch. Vgl. sein Lehrbuch S. 100 ff. Andere Theoretiker, z. B. Kirnberger, dulden sie nicht.

Nr. 42.



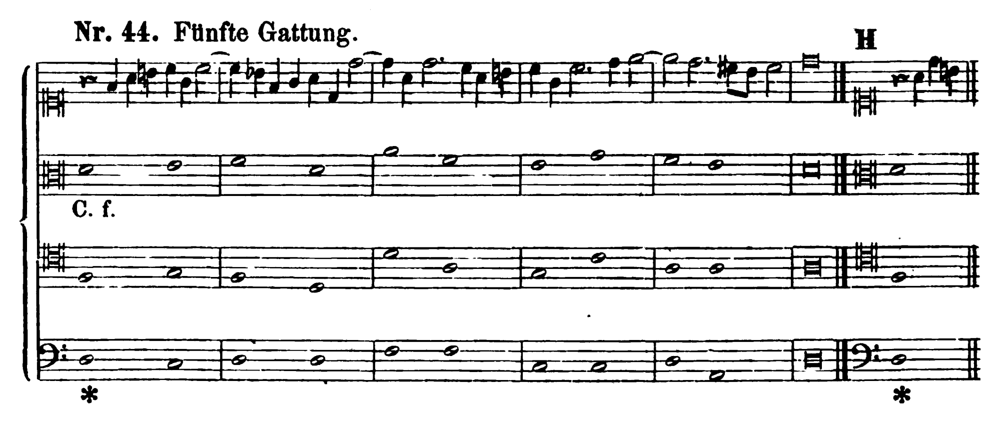
Im zweiten Takt ist die gebundene Quarte mit ihrem Auflösungston begleitet.

Nr. 43.
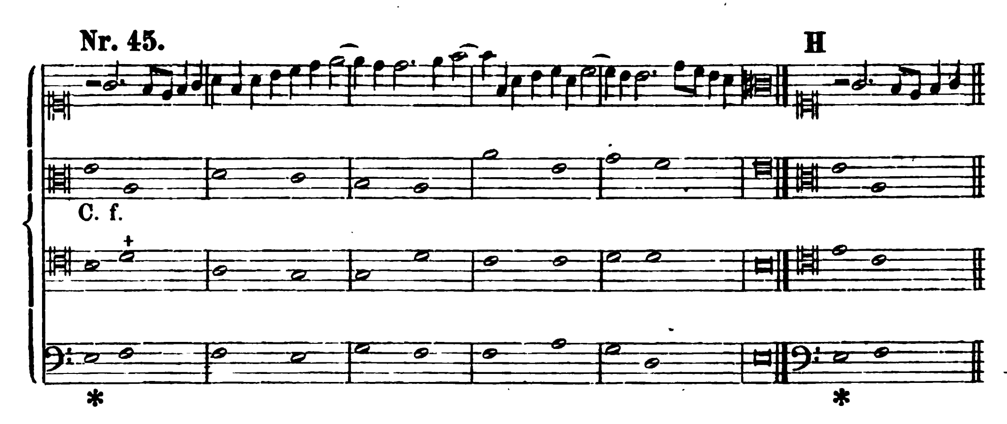


Im ersten und zweiten Takt sind verzögerte Quinten-Parallelen zwischen Sopran und Tenor. Vgl. Nr. 41.

Nr. 44. Fünfte Gattung.



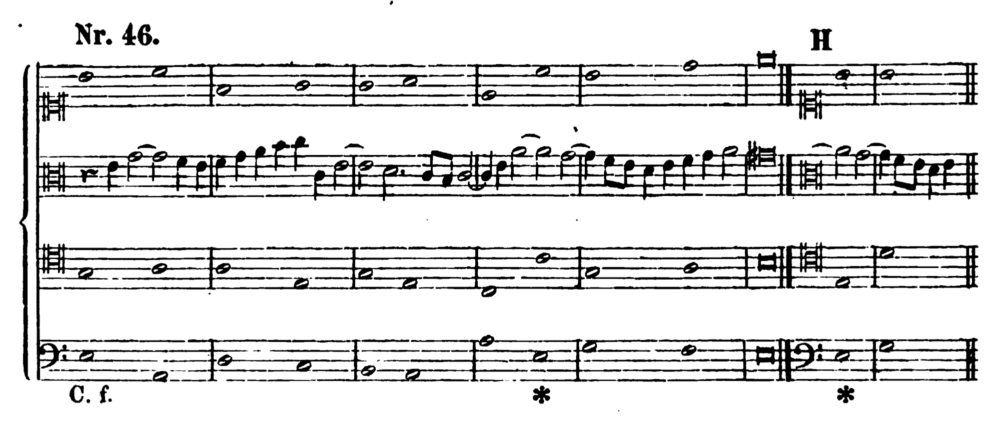
Haydn's Aenderung gilt der Entfernung der beim Eintritt der contrapunktirenden Stimme verdoppelten Terz. Zur Vollstimmigkeit gehört die Quinte. Vgl. Nr. 30. Die Octaven-Parallelen im zweiten Takt zwischen Alt und Tenor mag Haydn übersehen haben; wahrscheinlich liegt ein Schreibfehler Beethoven's vor.

Nr. 45.



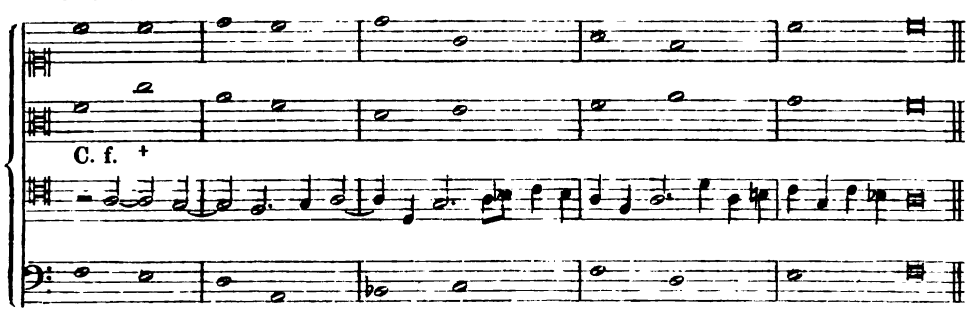
Bei der zweiten Note des Cantus firmus ist die None mit der Sexte, statt mit der Quinte begleitet. Vgl. Nr. 30.

Nr. 46.
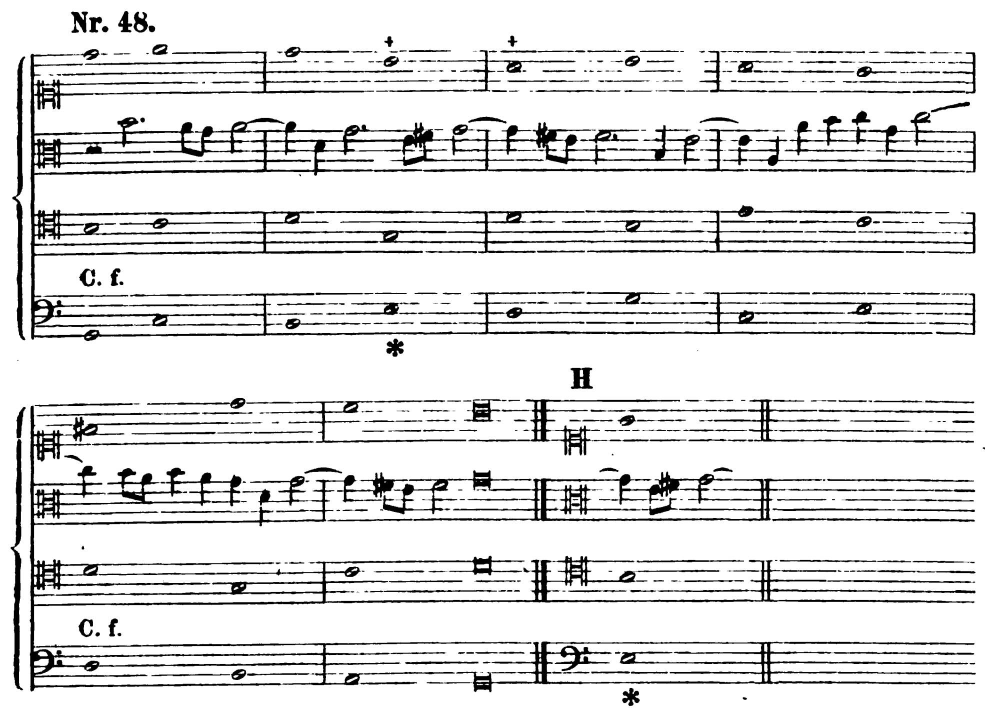


Im vierten Takt ist die gebundene Quarte mit der Sexte begleitet. Vgl. Nr. 35.

Nr. 47.



Das im ersten Takt von Haydn beigefügte Zeichen (+) bezieht sich auf die falsche Begleitung der Quarte mit der Sexte.

Nr. 48.



Vom zweiten zum dritten Takt sind Quinten-Parallelen zwischen den äusseren Stimmen.

Ueber die Beschaffenheit des Unterrichts.

Haydn's Aenderungen betreffen zum grössten Theil die Begleitung der Vorhalte (12 Stellen) und verdeckte Quint- oder Octav-Parallelen (10 Stellen), dann offene Quinten oder Octaven (6 Stellen) und unterbrochene oder verzögerte Quint- oder Octav-Parallelen (6 Stellen). Die übrigen Aenderungen (11 an der Zahl) vertheilen sich auf sieben andere Fehler.

Die die Begleitung der Vorhalte betreffenden Aenderungen (in den Uebungen Nr. 35 ff.) beruhen auf festen Regeln, und es kann die Feinheit und Strenge überraschen, mit welcher Haydn da zu Werke ging.

Das Nämliche lässt sich von den Aenderungen, welche verdeckte Quint- und Octav-Parallelen betreffen (in Nr. 5, 6, 7, 11 u. s. w.), nicht sagen. Das Verbot solcher Fortschreitungen lässt sich im zweistimmigen Satz wohl befolgen; im mehrstimmigen Satz aber ist es nicht durchführbar. Entweder muss hier, wie es z. B. Albrechtsberger thut, ein Unterschied gemacht werden zwischen guten und schlechten Fortschreitungen; oder es müssen, wie es bei Fux geschieht, verdeckte Fortschreitungen ausnahmsweise zugelassen werden, wenn sie nicht zu vermeiden sind, oder wenn durch ihre Vermeidung ein grösserer Fehler entstehen würde. Haydn folgt weder der einen, noch der andern Ansicht. Er folgt der Regel, dass man in eine vollkommene Consonanz nur in Gegenbewegung schreiten dürfe, handhabt aber diese Regel willkürlich. Er handhabt sie und handhabt sie wieder nicht. In der Uebung Nr. 22 beseitigt er verdeckte Quinten, welche genau so, wie sie Beethoven geschrieben, in Fux' »*Gradus ad Parnassum*« (Pag. 123; deutsche Ausg. Tab. XVI. Fig. 5) vorkommen, nach diesem Lehrbuch also zulässig sind; und bei den Aenderungen in Nr. 17, 19, 24, 34 und 46 macht er selbst verdeckte Quinten und Octaven, und darunter einmal welche (in Nr. 34), um von Beethoven gemachte zu beseitigen. Offenbar ist ein solches Vorgehen nicht folgerecht und nicht systematisch. Der Schüler musste irre werden, wenn er sah, wie der Lehrer an einer Stelle auf die Beachtung der Regel dringt, an einer andern aber sie selbst übertritt.

Bei der Aenderung in Nr. 11 bringt Haydn den Leitton nicht als vorletzte Note einer Stimme an. In Nr. 22 entsteht in Folge seiner Aenderung eine freie Septime, und in Nr. 46 ein Septimensprung. Das sind Fehler wider den strengen Satz. Sie beweisen, dass Haydn mit den Forderungen und Eigenthümlichkeiten des strengen Satzes nicht vollständig vertraut war.

Haydn übersieht in der Uebung Nr. 9, bei der 2. und 3. Note des Cantus firmus, offene Quinten zwischen Alt und Bass; in Nr. 13, bei der 8. Note des C. f., eine im Tenor sprungweis angebrachte Quarte; in Nr. 14 eine freie Quarte im Bass zur 7. Note des C. f., ferner den bei der Cadenz nicht richtig angebrachten Leitton; in Nr. 26, bei der 9. und 10. Note des C. f., offene Quinten zwischen Alt und Bass; in Nr. 30, bei der 15. Note des Basses, einen Sprung aus einer Quarte; in Nr. 31, bei der 10. Note des Soprans, eine nicht stufenweis eingeführte Dissonanz; in Nr. 34, bei der 8. und 9. Note des C. f., offene Quinten zwischen Alt und Tenor; in Nr. 44, bei der 3. und 4. Note des C. f., offene Octaven zwischen Alt und Tenor u. s. w. Das ist ein Theil der Fehler, welche Haydn in Uebungen hat stehen lassen, die von ihm an einer Stelle geändert sind. Dass solche Fehler stehen geblieben sind, lässt auf Flüchtigkeit bei der Durchsicht schliessen.

Verhältnissmässig eben so viel Fehler, wie in den von Haydn durchgesehenen Uebungen, sind in den Uebungen stehen geblieben, die keine Spur der Aenderung oder Durchsicht zeigen. Und die Zahl dieser Uebungen ist die bei weitem grössere, denn sie verhält sich zur Zahl jener ungefähr wie 5 zu 1. Diese Erscheinung ist

nur zu erklären, wenn man annimmt, Haydn habe sich nicht die Zeit genommen, Beethoven's Arbeiten genau durchzusehen. Dies Ergebniss stimmt im Grunde mit dem vorhin erlangten überein.

Aus dem bisher Bemerkten ist zu folgern, dass Haydn's Unterricht im Contrapunkt mangelhaft war. Haydn war kein systematischer, kein gründlicher und kein genauer Lehrer. Bestätigt wird und glaublich ist, was Seyfried *) mittheilt: Beethoven habe sich beklagt, bei Haydn nicht vorwärts kommen zu können, weil Dieser, zu sehr beschäftigt, nicht im Stande sei, den ihm vorgelegten Arbeiten die gehörige Aufmerksamkeit zu schenken. Der von Ries (Biogr. Notizen S. 86) mitgetheilten Aeusserung Beethoven's, er habe von Haydn nie etwas gelernt, ist nicht beizustimmen. Gewiss hat Beethoven von Haydn etwas gelernt, mag auch dieses Etwas weniger dem Lehrer, als der ihm überkommenen Lehre und Methode zuzuschreiben sein. Der Lehrer ist aber von seiner Methode nicht ganz zu trennen. Die Uebungen im strengen Satz sind ein radicales Mittel, den Schüler, indem sie ihn nöthigen, die Stimmen ohne harmonischen Stützpunkt von innen heraus zu schreiben, an eine selbständige Stimmführung zu gewöhnen. Hierzu werden die Uebungen auch bei Beethoven beigetragen haben.

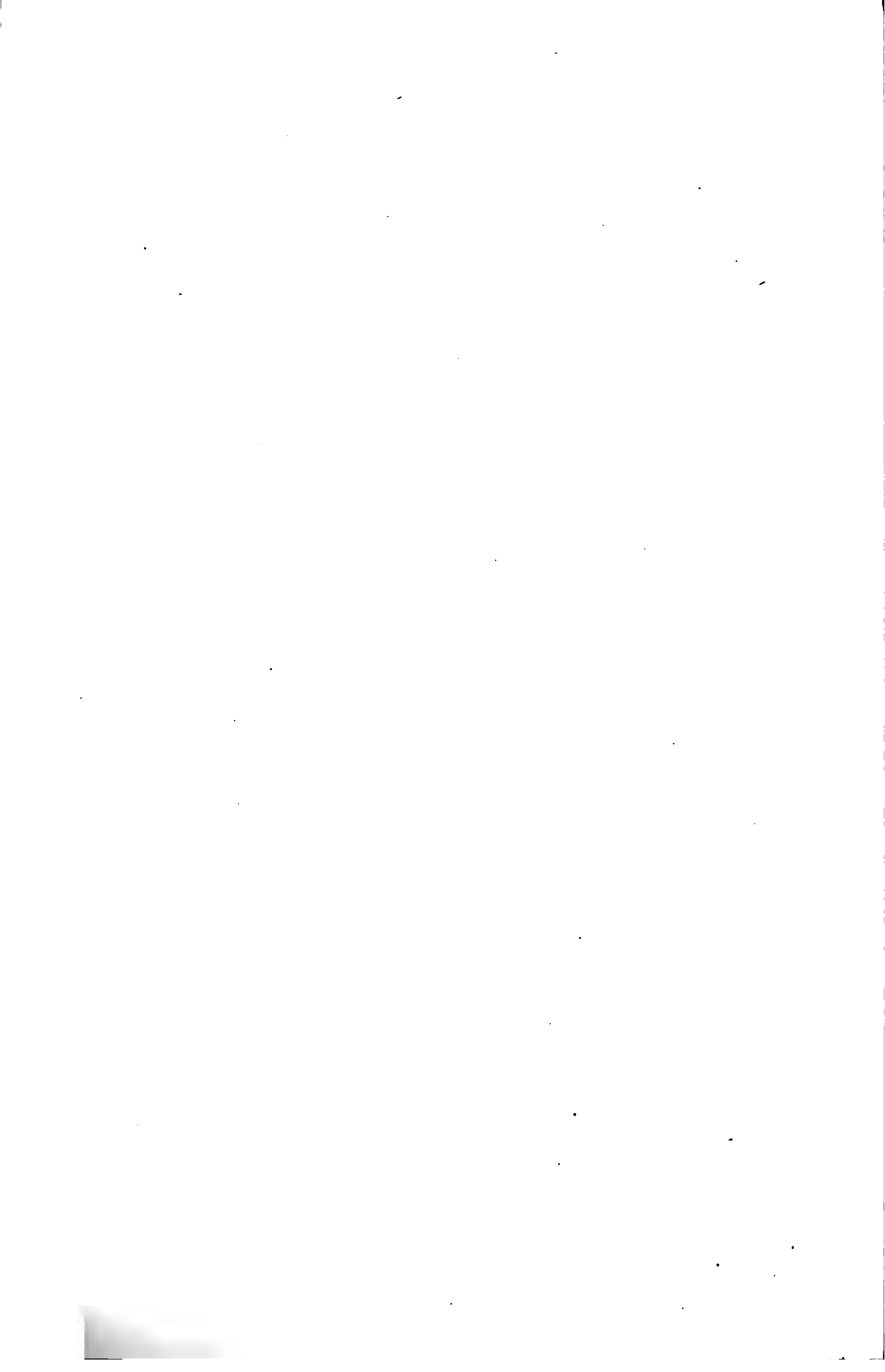
Die vorhandenen Uebungen können den für den Unterricht anzunehmenden Zeitraum von ungefähr einem Jahre nicht ausfüllen. Beethoven muss mehr geschrieben haben. Vermuthlich gingen andere contrapunktische Uebungen vorher. Diese Vermuthung stützt sich auf die Vertrautheit mit gewissen Besonderheiten des strengen Satzes, welche Beethoven gleich bei den ersten Uebungen jeder Gattung zeigt. Zu solchen Besonderheiten gehören die Anwendung der sogenannten Fux'schen Wechselnote (in der Uebung Nr. 3), die Vermeidung der Wendenote in der zweiten Gattung, die Vertheilung der verschiedenen Notengattungen in der fünften Gattung u. s. w. Dass Beethoven bei Haydn noch die Fuge oder gar, wie Schenk sagt **), den doppelten Contrapunkt vorgenommen habe, ist nach der Beschaffenheit der bei Albrechtsberger geschriebenen Uebungen undenkbar.

Haydn verliess Wien, um nach England zu reisen, am 19. Jan. 1794. Beethoven wurde nun Albrechtsberger's Schüler. Ueber diesen Unterricht im nächsten Buch.

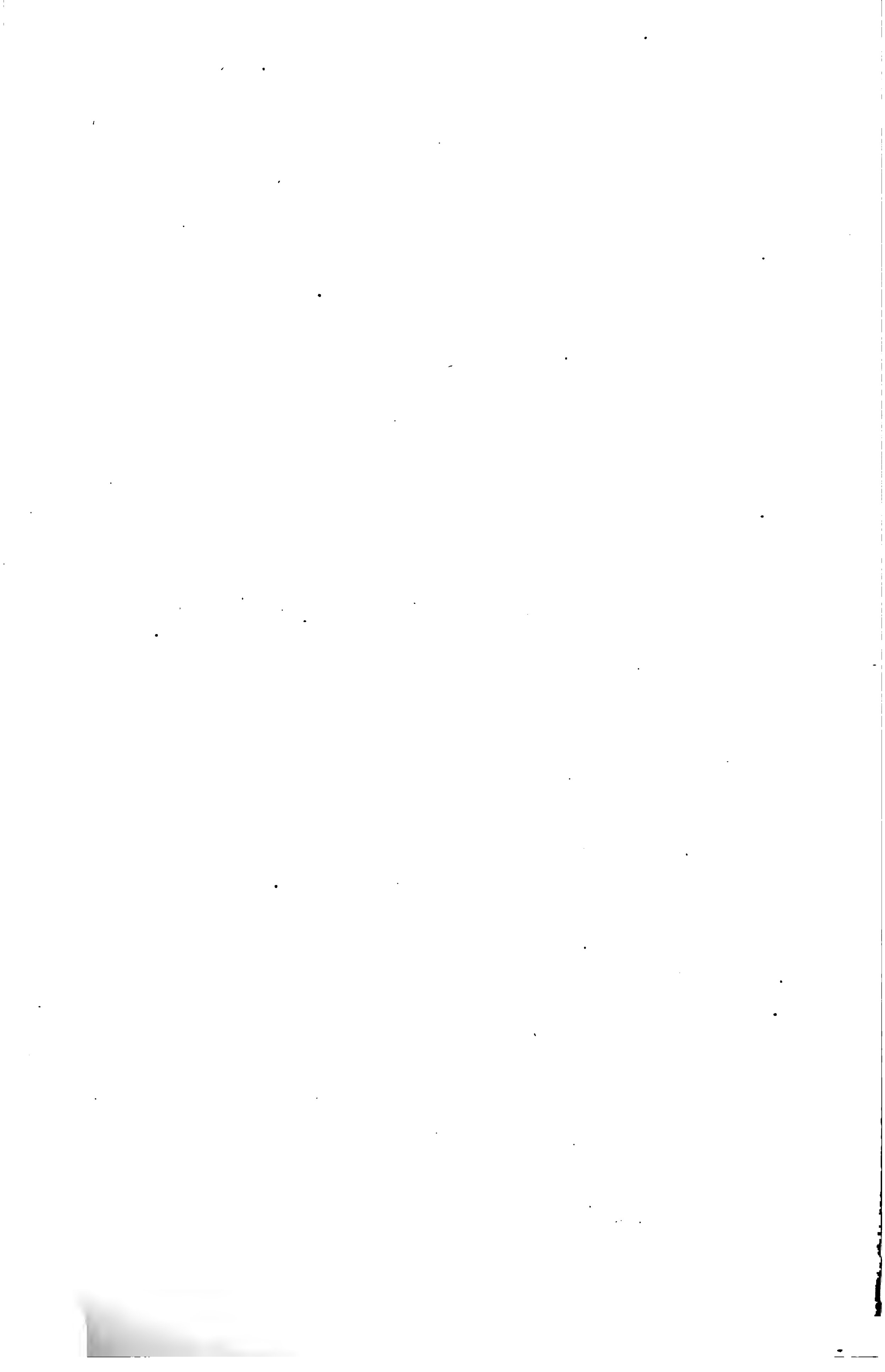
---

*) Schilling's Univ.-Lexikon, Artikel: Schenk. Vgl. Thayer's Biographie, I. 261, 380 f.

**) Vgl. Thayer's Biogr. II. 413.



Unterricht bei J. G. Albrechtsberger.
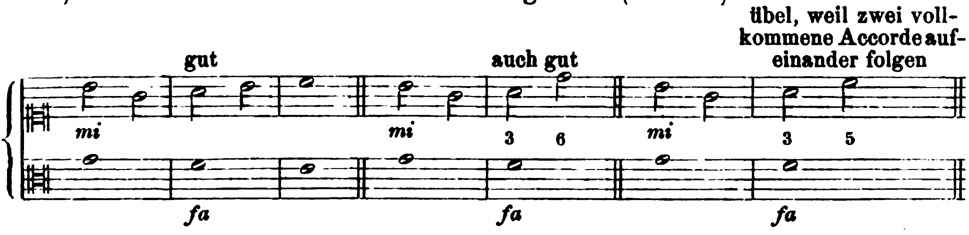


Der Unterricht mag um Neujahr 1794 begonnen haben. Er erstreckte sich auf folgende Gegenstände: einfacher strenger Contrapunkt, freier Satz in Form des einfachen Contrapunkts, Nachahmung, einfache Fuge, fugirter Choral, die drei doppelten Contrapunkte in der 8., 10. und 12. nebst Doppelfuge, dreifacher Contrapunkt nebst dreifacher Fuge und Kanon. Benutzt wurde Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« in der Ausgabe vom Jahr 1790. Gelegentlich wurden auch andere Bücher zur Hand genommen.
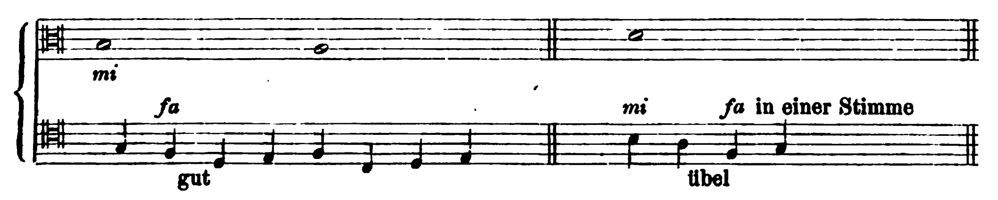
I. Einfacher Contrapunkt.

Das System, nach dem Albrechtsberger vorging, ist auf das von Fux gebaut; es unterscheidet sich von diesem hauptsächlich darin, dass statt der alten Tonarten das Dur und Moll der neueren Musik angenommen ist, dass einige Theile des Systems erweitert, andere durch Regeln genauer bestimmt sind.

Dass der Unterricht mit einem Gegenstand begann, den Beethoven eben bei Haydn durchgenommen, erklärt sich aus der Mangelhaftigkeit des früheren Unterrichts. Albrechtsberger geht gleich auf einen bei Haydn vernachlässigten Gegenstand ein. Haydn hat den auf einem Triton beruhenden Querstand nicht berücksichtigt. Albrechtsberger aber berücksichtigt ihn und lehrt seine Behandlung. Albrechtsberger, dem Beethoven das bei Haydn geschriebene Uebungsheft vorgelegt haben mag, damit er den Stand des abgebrochenen Unterrichts kennen lerne, bemerkt zum zweiten Takt der Uebung Nr. 2 (Seite 26):
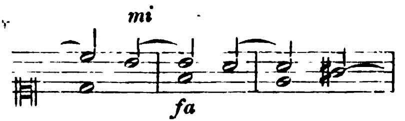


ferner zum dritten Takt der Uebung Nr. 3:



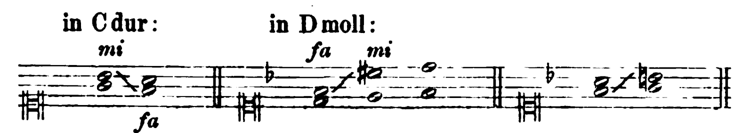
und zum fünften Takt der Uebung Nr. 4:

$\frown$*h a* | *f* - | ist ein erlaubtes *mi contra fa* in A moll und E plagal, z. B.



Haydn ist ferner, wie früher bemerkt, bei verdeckten Quinten und Octaven nicht nach festen Regeln zu Werke gegangen; auch hat er die *Ottava battuta* geduldet (z. B. in der Uebung Nr. 3 bei der zweiten Note des Cantus firmus), Septimen-Sprünge gemacht (z. B. in Nr. 46) u. s. w. Auf Dieses und Anderes beziehen sich folgende von Albrechtsberger geschriebene:

Regulae universales. Nebst den verbotenen Quinten und Octaven sind auch die *Ottava battuta*, wie auch harte und Dissonanz-Sprünge verboten. Ferner ist zu beachten, dass in Dur-Tonarten der vierte natürliche Ton gern um einen halben Ton zurück geht, der siebente grosse aber hinauf rückt. Das *mi contra fa* steckt in Dur-Tonarten zwischen dem vierten und siebenten, in Moll-Tonarten zwischen dem dritten und siebenten oder (erhöhten) sechsten Ton; z. B.
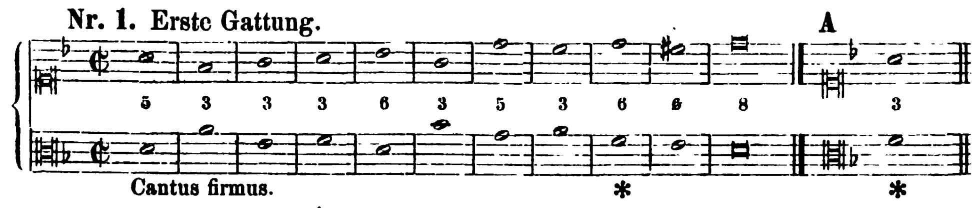


Beethoven schreibt nun, zum Theil in Albrechtsberger's Gegenwart, ungefähr 125 Uebungen, denen zwei feste Gesänge zu Grunde liegen, einer in F dur, der andere in D moll.
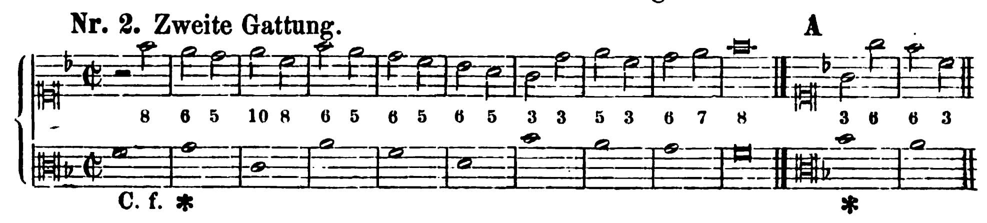
Wir lassen, in ähnlicher Weise wie im vorigen Buch, eine Auswahl der Uebungen folgen und fügen die nöthigen Erklärungen der Aenderungen und die hier und da von Albrechtsberger oder Beethoven gemachten Bemerkungen bei. **A** bedeutet: Albrechtsberger's Aenderung; **B**: Aenderung von Beethoven.

Uebungen im Contrapunkt.

Zweistimmiger Contrapunkt.
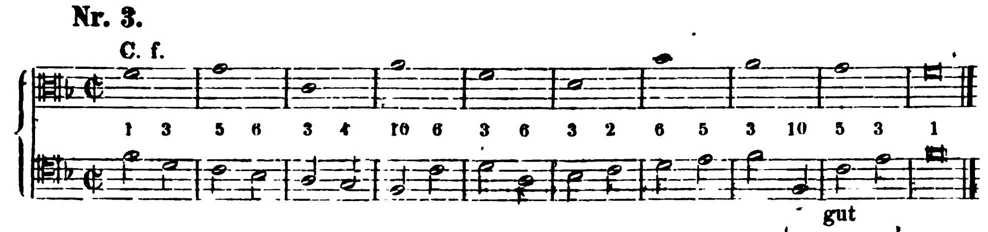


Albrechtsberger ändert aus keinem andern Grunde, als um die Monotonie des in der Oberstimme dreimal vorkommenden *d* zu beseitigen.



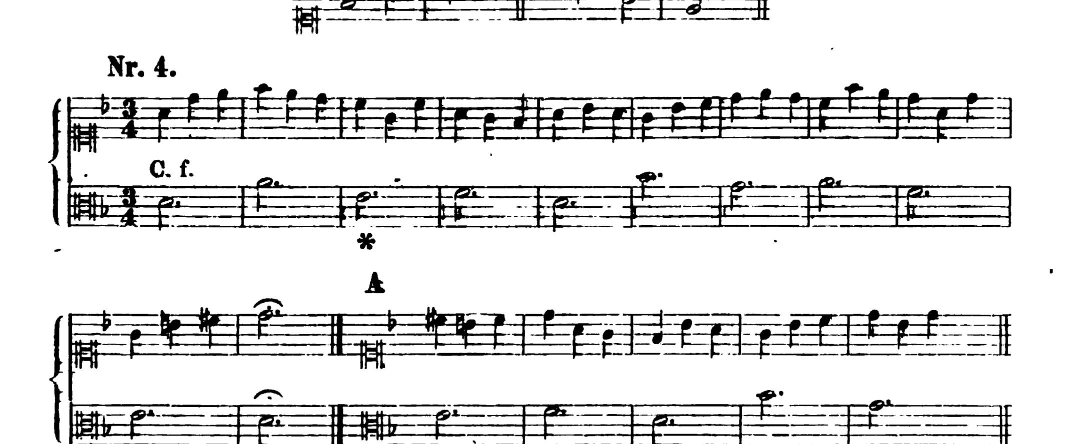
Takt 7 und 8 ist ein unharmonischer Querstand (*h—e*). Takt 8 und 9 stehen reine Quinten auf nächstliegenden guten Takttheilen. Beide Stellen sind (nach Albrechtsberger's »Anweisung« in der Ausgabe v. J. 1790 S. 36 u. 105) fehlerhaft.

Nr. 3.
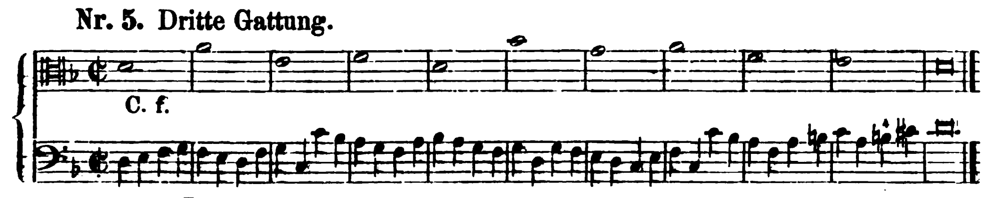


Albrechtsberger bezeichnet die beiden Sprünge im achten und neunten Takt, welche zusammen eine (sonst verbotene) Septime bilden, als »gut«, und bemerkt: »Fehlerhaft ist es, wenn die zwei Noten, welche die Septime ausmachen, auf Niederstreichen zu stehen kommen; z. B.

Nr. 4.
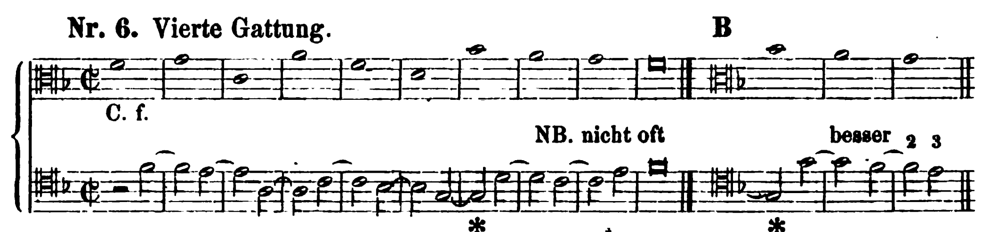


Albrechtsberger's Aenderung gilt: 1) dem zu frühen Verlassen der Haupttonart; 2) der unmelodischen Fortschreitung Takt 6 und 7, nämlich der Folge von drei grossen Secunden, welche zusammen einen Triton (*b—e*) bilden. Die Fortschreitung würde gut sein, wenn die abgrenzende Note des Tritons (*e*) eine Stufe weiter (nach *f*) geführt würde. Vgl. Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, 1. Theil, S. 136.

Nr. 5. Dritte Gattung.



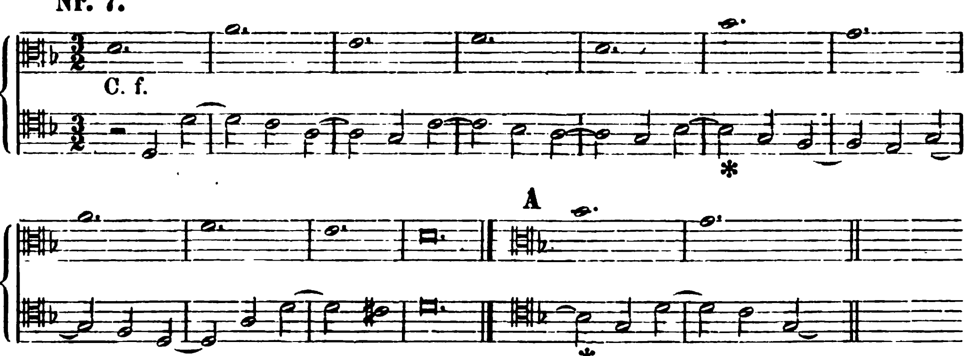
Albrechtsberger bemerkt zum vorletzten Takt: »Das *h* unten ist eine gute erlaubte Dissonanz. Auch die 2., 7. und 9. sind in Aufstreichen stufenweise erlaubt«.

Nr. 6. Vierte Gattung.
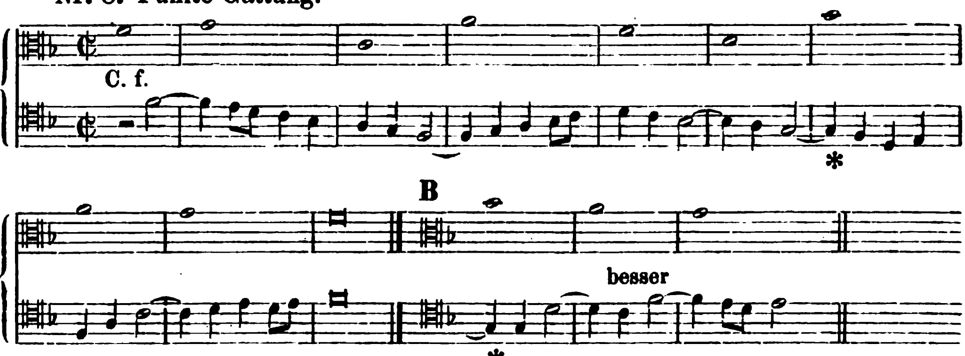


Im vorletzten Takt ist nicht die vorgeschriebene Secund-Ligatur angebracht. (Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 62.) Albrechtsberger bemerkt dazu: »nicht oft«. Beethoven verbessert die Stelle.


Nr. 7.



Im sechsten Takt wird wider die Regel (vgl. »Anweisung« S. 61) eine Dissonanz, die Quarte, zur Vorbereitung eines Vorhalts gebraucht.

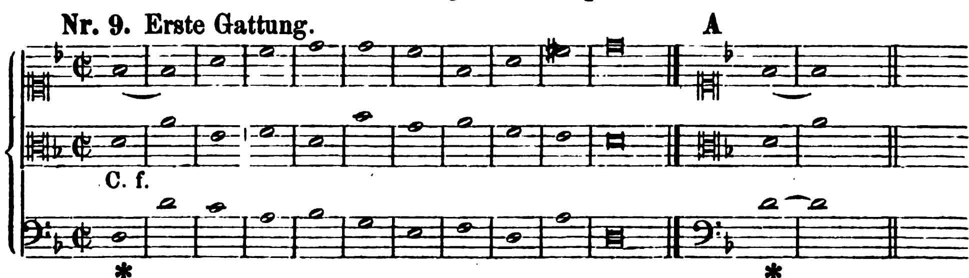

Nr. 8. Fünfte Gattung.



Bei der Cadenz ist nicht die vorgeschriebene Secund-Ligatur angebracht. (Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 67.) Beethoven verbessert die Stelle.
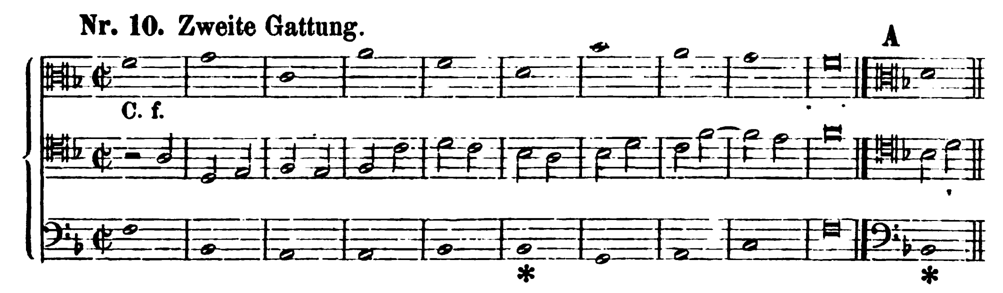
Dreistimmiger Contrapunkt.

Nr. 9. Erste Gattung.



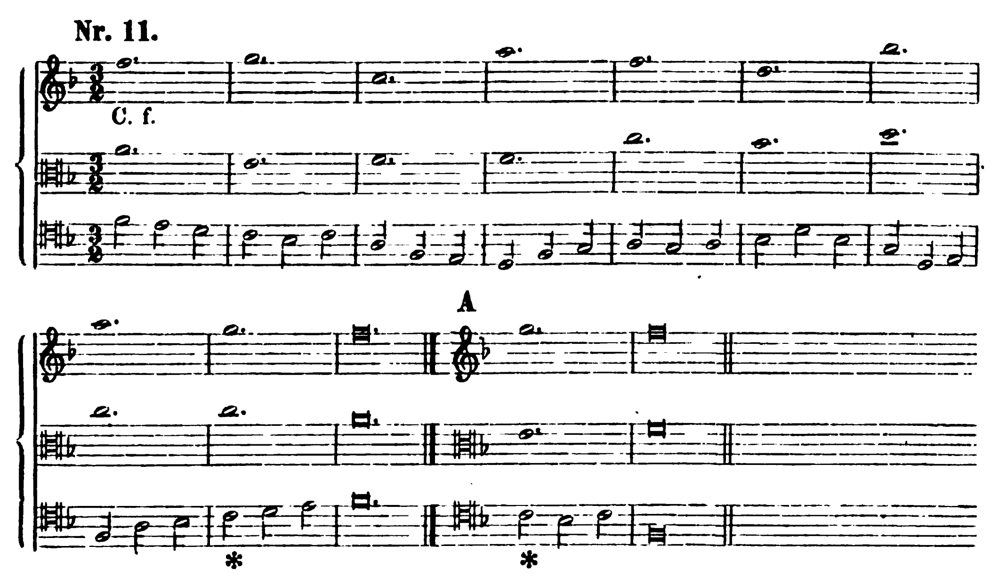
Vom ersten zum zweiten Takt sind verbotene verdeckte Quinten zwischen Alt und Bass. Albrechtsberger (Anw. S. 80, 85) gestattet im dreistimmigen Satz verdeckte Quinten, Octaven und Primen nur, wenn die obere der zwei Stimmen, zwischen welchen eine verdeckte Fortschreitung vorkommt, stufenweise geht, und wenn dabei entweder die dritte Stimme Gegenbewegung hat, oder die Unterstimme (der Bass) einen Quarten-Sprung macht.

Nr. 10. Zweite Gattung.
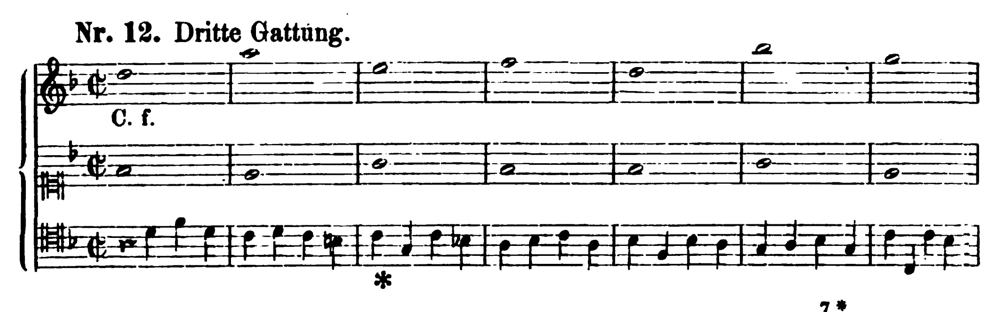


Vom sechsten zum siebenten Takt sind verdeckte Octaven zwischen den beiden Oberstimmen. Sie sind unstatthaft, weil die oberste Stimme nicht stufenweise fortschreitet. Vgl. Nr. 9.
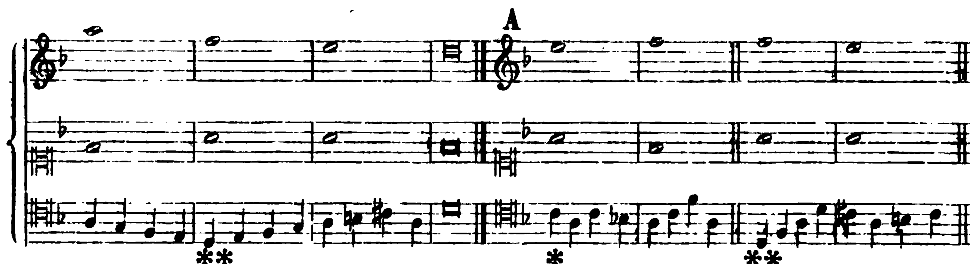
Nr. 11.



Auf dem Niederschlag des vorletzten Taktes fehlt die zur Vollständigkeit der Harmonie nöthige Terz. Vgl. Nr. 12.

Nr. 12. Dritte Gattung.





Vom zweiten zum dritten Takt kommen zwischen Alt und Tenor unstatthafte verdeckte Quinten vor. Vgl. Nr. 9 und 10. — Im vierten Takt springt die Unterstimme aus einer stufenweise eingeführten Quarte, statt in gleicher Richtung stufenweise weiter (nach *d*) zu schreiten. Zulässig ist ein Sprung aus der Quarte, wenn sie, wie es Albrechtsberger's Aenderung zeigt, als Bestandtheil eines durchsprungenen vollkommenen Dreiklangs oder Sextaccordes erscheint. Vgl. »Anweisung« S. 43, 53, 55 und 113 f. — Auf dem Niederschlag des vorletzten Taktes fehlt die zur Harmonie gehörende Terz. Beethoven bemerkt dabei: »Der Niederstreich soll vollstimmige Accorde haben; der Aufstreich kann leere haben«. — Endlich ist bei der Cadenz der Leitton nicht vorschriftsmässig als vorletzte Note einer Stimme angebracht. Vgl. »Anweisung« S. 93 f.

Albrechtsberger schreibt:

Regeln zur vierten Gattung des dreistimmigen Contrapunkts.
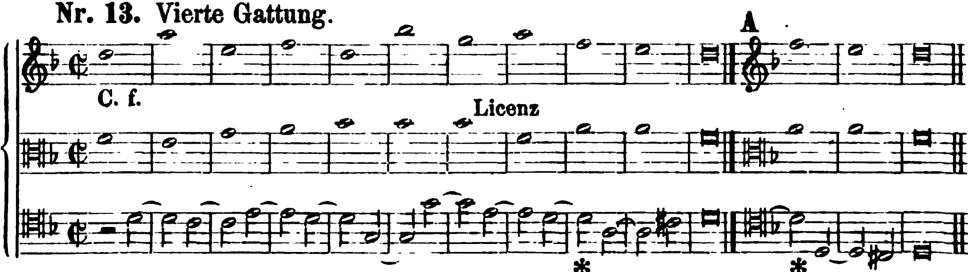
Zur	2	3	43	5	6	76	8	98
gehört	4	5	5	3	3	3	3	3
oder	5	6	6	6	8	8	6	6
		8	8		6			
		3						

Erste Hauptregel. Die Aufstreiche müssen alle Consonanz-Accorde haben; die Niederstreiche aber können gebundene Dissonanz- oder Consonanz-Accorde haben.

Zweite Hauptregel. Die Dissonanz-Ligaturen, die übermässige Quinte ausgenommen, müssen im strengen Satze alle herab in den nächsten halben oder ganzen Ton aufgelöst werden.

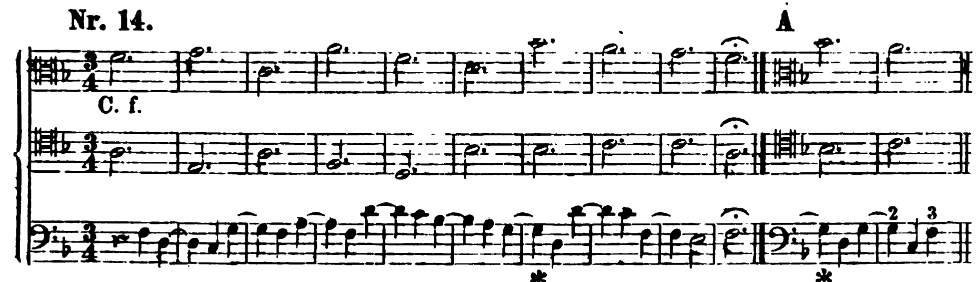
Die leeren Accorde $\substack{5\\1}$ $\substack{8\\5}$ $\substack{5\\5}$ $\substack{8\\8}$ $\substack{9\\5}$ sind in Niederstreichen verboten.

Nr. 13. Vierte Gattung.



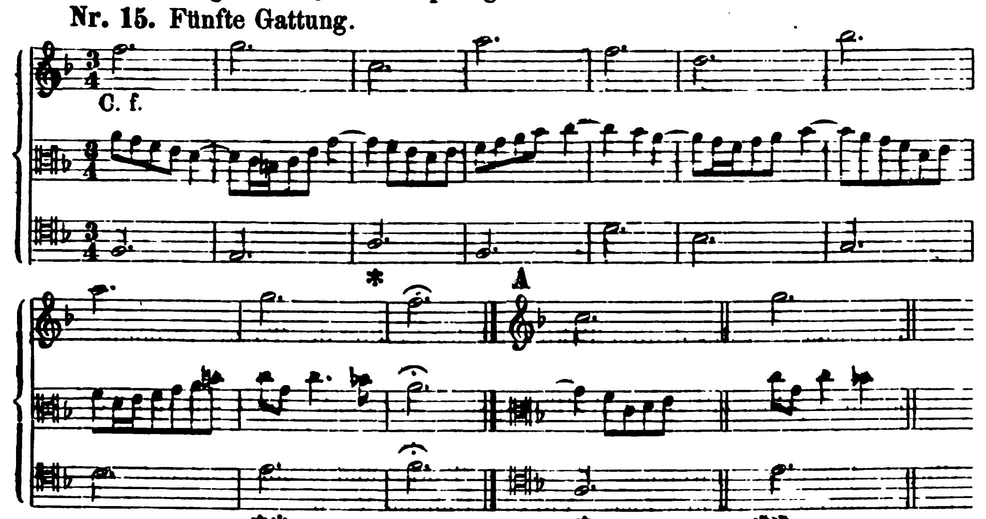
Im vorletzten Takt ist in der contrapunktirenden Stimme nicht die vorgeschriebene Secund-Ligatur angebracht. Vgl. Nr. 6 und Albrechtsberger's »Anweisung« S. 103. — Das von Albrechtsberger dem siebenten Takt beigefügte Wort »Licenz« bezieht sich auf die frei eingeführte und in einer andern Stimme aufgelöste falsche Quinte.

Nr. 14.
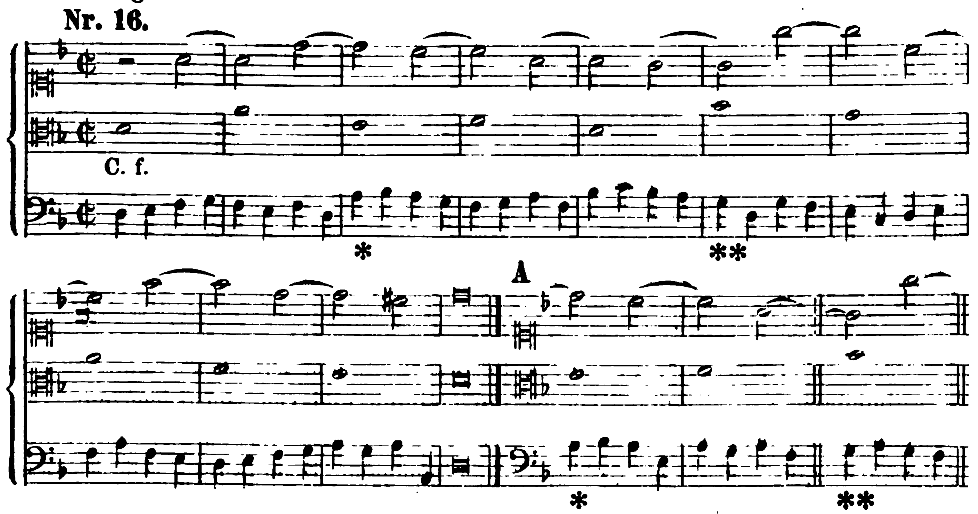


Im achten Takt ist der Auflösungston des Vorhalts verdoppelt. Albrechtsberger bemerkt zu seiner Aenderung: »Die Secund- und Septimen-Ligatur kann vor der Auflösung einen Quinten-Sprung hinab machen«.

Nr. 15. Fünfte Gattung.
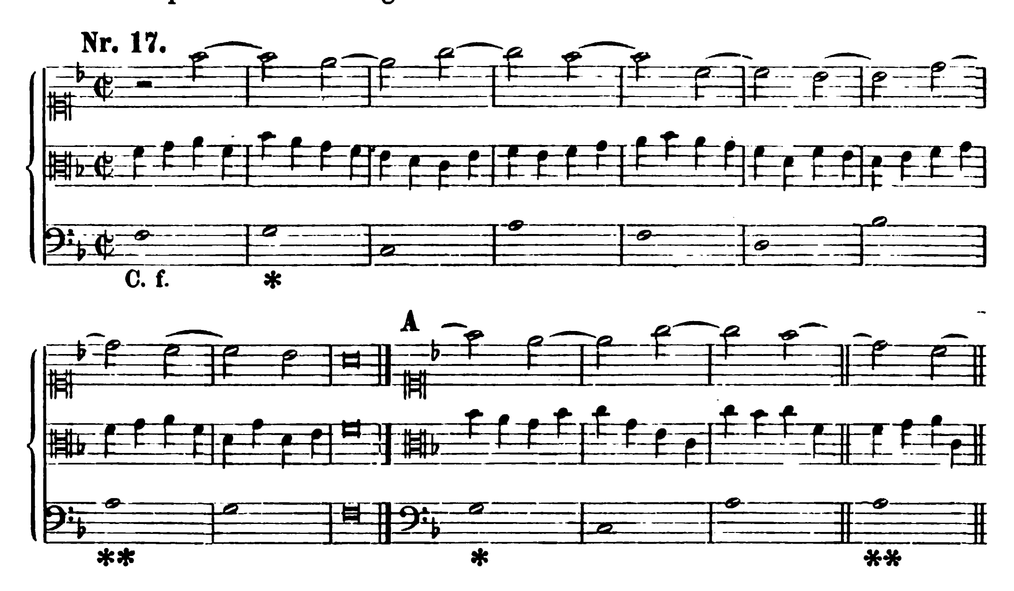


Auf dem dritten Viertel des dritten Taktes erscheint eine Wendenote (*d*), eine Quarte, welche keinen Terzensprung ausfüllt. Vgl. S. 31. — Im vorletzten Takt wird durch die punktirte Note die Bewegung unterbrochen. Jeder Takttheil soll in dieser Gattung eine »anschlagende« Note bekommen. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 199.

Nr. 16.

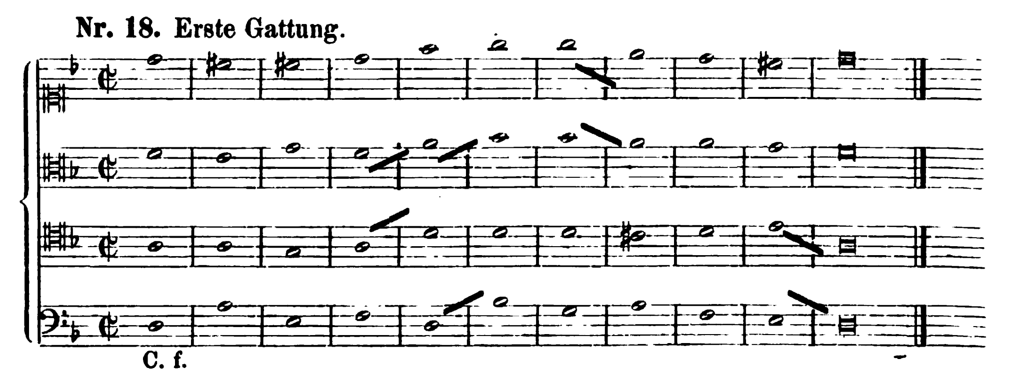


Auf dem Niederschlag des vierten Taktes ist kein vollstimmiger Accord; es fehlt die Terz. Vgl. Nr. 12. — Im sechsten Takt sind verdeckte Octaven zwischen Sopran und Bass. Vgl. Nr. 9.



Auf guter Zeit des dritten Taktes ist der Leitton der Tonart verdoppelt, was Albrechtsberger (Anw. S. 84, 105, 362) nicht gestattet. — Im vierten Takt ist die gebundene Septime mit ihrem Auflösungston, der Sexte, statt mit der Terz oder Octave begleitet. Vgl. die vorhergehenden Regeln zur vierten Gattung (S. 52) und Albrechtsberger's »Anweisung« S. 75. — Takt 8 und 9 sind schlechte verdeckte Quinten zwischen Alt und Bass. Vgl. die Uebung Nr. 9.
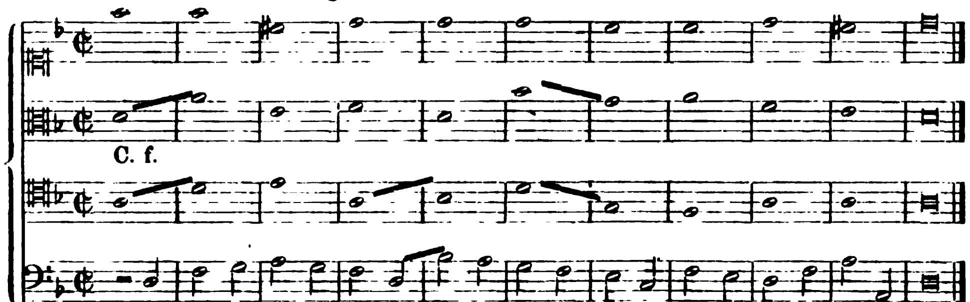
Vierstimmiger Contrapunkt.



Die Querstriche, von Beethoven beigefügt, dienen zur Bezeichnung der im vierstimmigen Satz erlaubten verdeckten Quinten und Octaven (Licenzen). Auf denselben Gegenstand bezieht sich folgende von Beethoven geschriebene, offenbar Albrechtsberger's »Anweisung« (S. 122) entnommene Bemerkung: »Die Licenzen
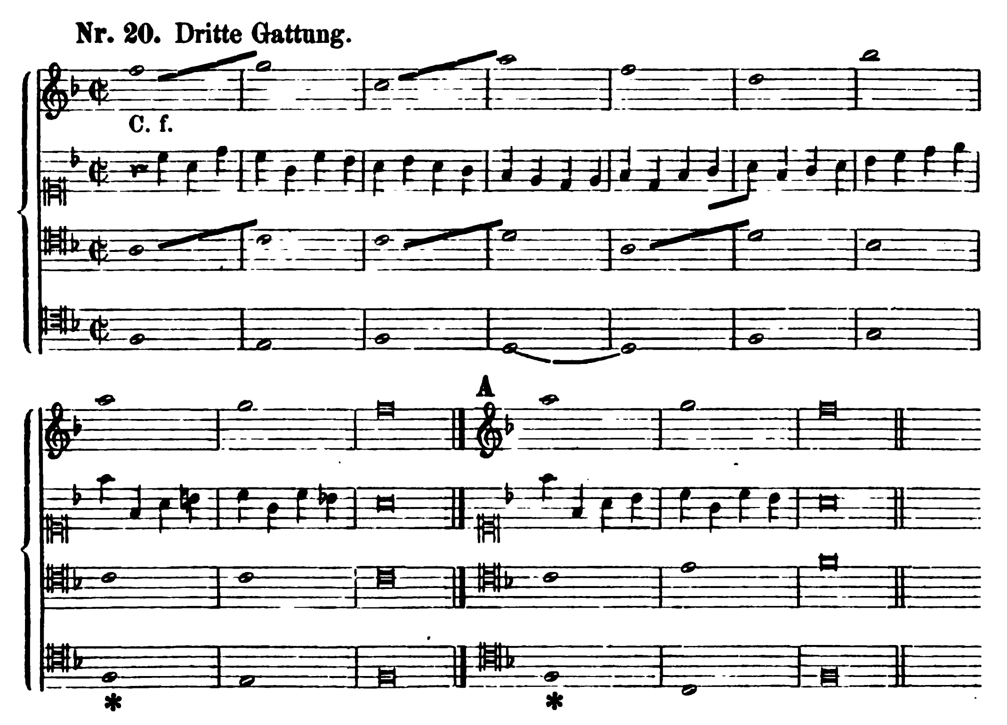
abwärts sind besser als aufwärts. Die Licenzen dürfen in der obern Stimme höchstens einen Quinten-Sprung, im Basse und in den Mittelstimmen können sie auch einen Quarten-, Sexten- und Octaven-Sprung haben. Bei dem Quarten-Sprunge hinauf und hinab, wie bei dem Sexten-Sprunge hinauf, sind in der geraden Bewegung verdeckte Quinten und Octaven zu machen«.

Nr. 19. Zweite Gattung.
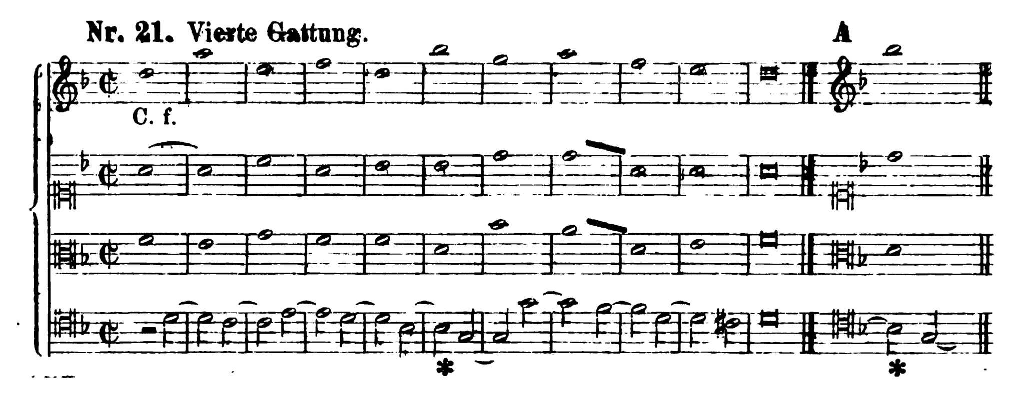


Die Uebung beginnt mit einem Quart-Sext-Accord. Vom zweiten zum dritten Takt sind offene Quinten zwischen Tenor und Bass. Beide Fehler mag Albrechtsberger übersehen haben.

Nr. 20. Dritte Gattung.
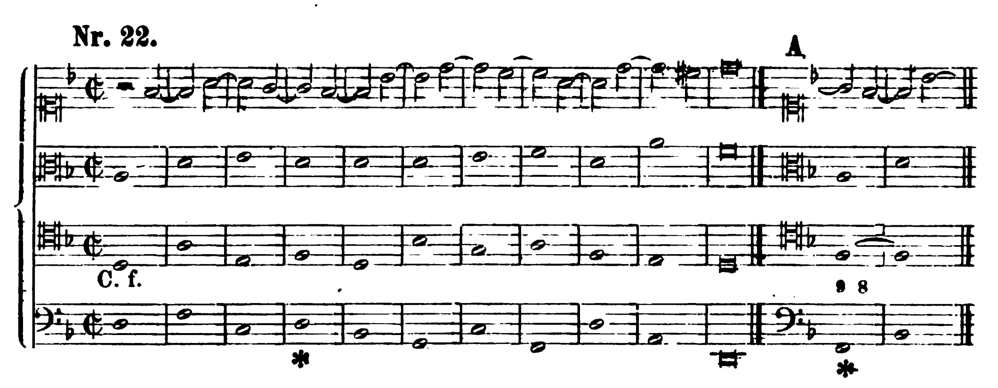


Die Cadenz ist nicht vorschriftsmässig eingerichtet. Albrechtsberger will (Anw. S. 120 f.), dass der Bass im vorletzten Takt, wenn der Cantus firmus in einer der obern Stimmen liegt, die Dominante der Tonart bekommt. Albrechtsberger ändert auch ein kurz vor der Cadenz von der Haupttonart wegleitendes Intervall.

Nr. 21. Vierte Gattung.
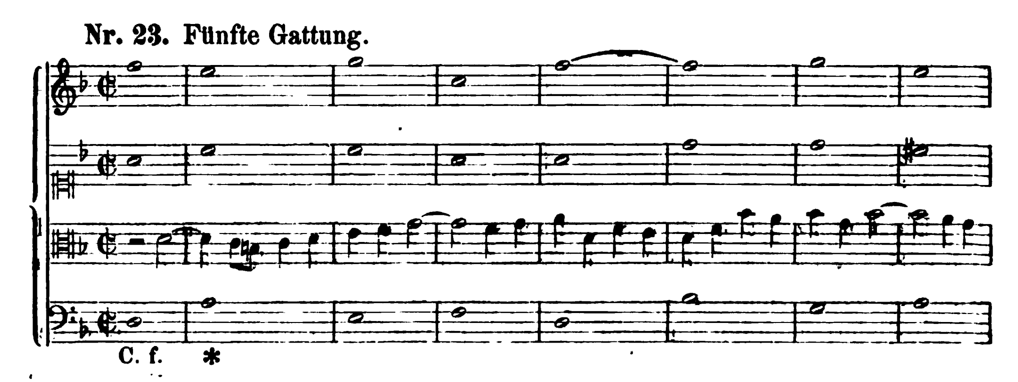


Auf dem guten Theil des sechsten Taktes ist die Octave zweimal verdoppelt. Albrechtsberger macht dazu die Bemerkung: »In allen Gattungen (des vierstimmigen Satzes), auch in der vierten und fünften Gattung, wenn keine Dissonanz-Ligatur gemacht wird, müssen die Niederstreiche oder die guten Takttheile volle Accorde haben. Nur in Aufstreichen oder schlechten Taktteilen sind die leeren Accorde erlaubt. Zu den leeren Accorden gehört auch, wenn drei Stimmen einen gleichen Ton bekommen, wenn sie auch octavenweise stehen«.
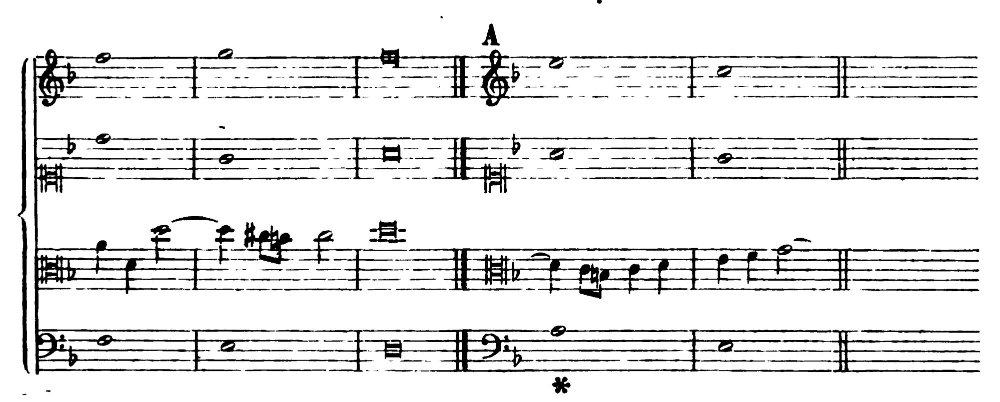
Nr. 22.



Im vierten Takt ist der Quarten-Vorhalt mit seinem Auflösungston, der Terz, begleitet. Albrechtsberger bemerkt bei der Aenderung: »Zur Quart-Ligatur kann keine Terz, zur Septimen-Ligatur keine Sext gemacht werden. Zu $_{9\,8}$ kann in der Ferne unten aus Noth $\frac{8}{3}$ genommen werden; besser aber ist $\frac{5}{3}$ oder $\frac{6}{3}$«.

Nr. 23. Fünfte Gattung.





Im zweiten Takt ist die gebundene Quarte mit der Terz in einer obern Stimme begleitet. Vgl. Nr. 22.

II. Contrapunktische Uebungen im freien Satz.
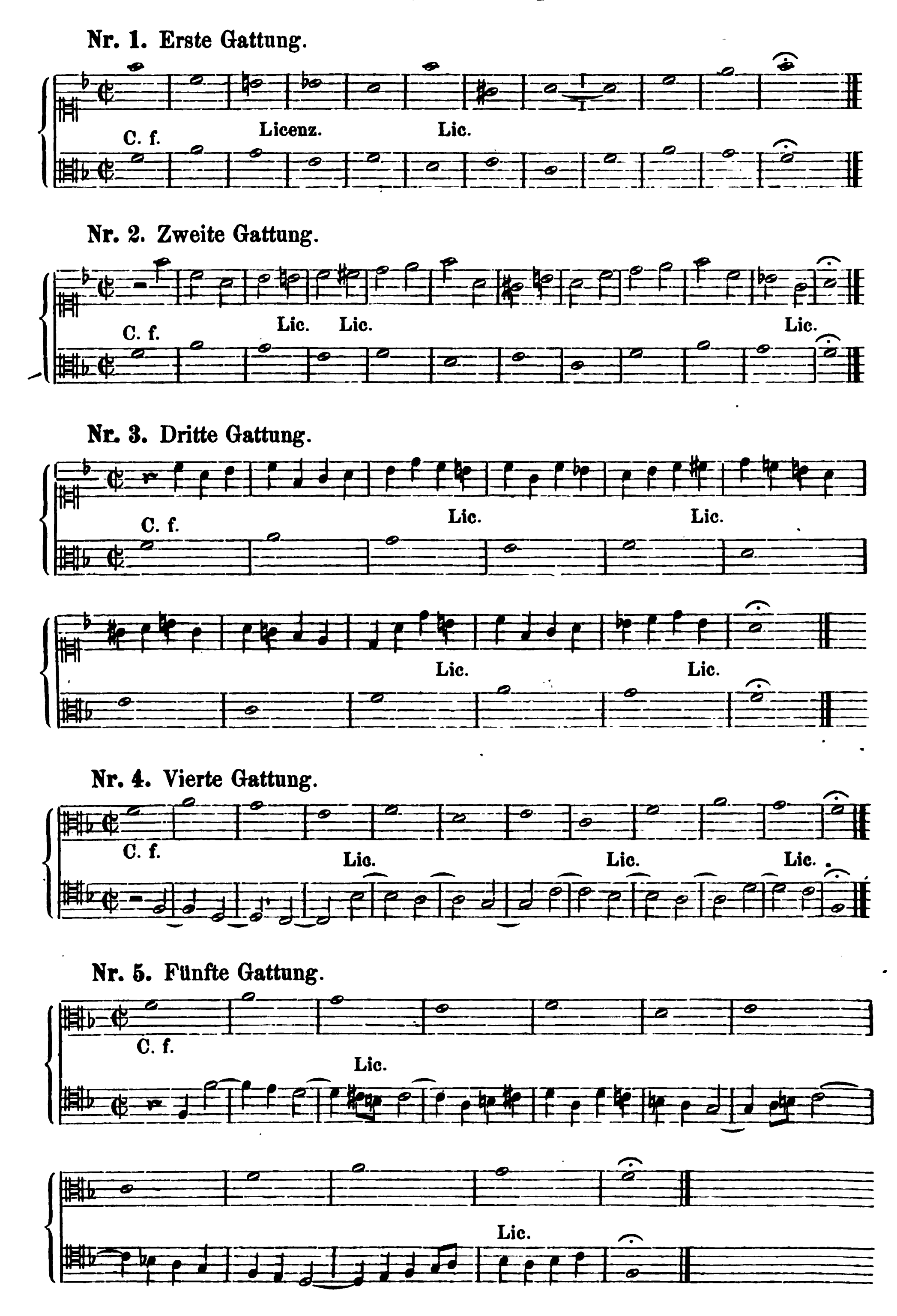
Unter dem freien Satze versteht Albrechtsberger die zu seiner Zeit in Kirche, Kammer und Theater übliche Schreibart. In den Uebungen, die er darin machen lässt, schliesst die von den Forderungen des strengen Satzes befreite neuere Musik eine Art Compromiss mit dem alten Contrapunkt und seinem Cantus firmus. Die fünf contrapunktischen Gattungen werden der Form nach beibehalten, aber mit neuen Elementen versetzt. Die Regeln des strengen Contrapunkts werden theils fallen gelassen, theils aufrecht erhalten.

Im freien Satze werden geduldet und als Licenzen betrachtet: Sprünge, welche ein übermässiges oder dissonirendes Intervall bilden; chromatische Fortschreitungen; Querstände bei gewissen chromatischen Schritten; auf der 5., 7. und erhöhten 4. Stufe einer Tonart frei eintretende Septimen-Accorde; falsche oder verminderte Dreiklänge in allen Lagen oder Versetzungen; sprungweis eingeführte zufällige Dissonanzen, Wechselnoten u. dgl.; durch wesentliche Septimen vorbereitete dissonirende Vorhalte; verzögerte oder von einer andern Stimme übernommene Auflösungen einer wesentlichen Dissonanz, wobei dann eine Note des Cantus firmus in ein dissonirendes Verhältniss gebracht werden kann; aufwärts erfolgende Auflösung eines Vorhalts; Uebergehung des Leittons bei der Cadenz u. s. w.

Aufrecht bleiben die Bestimmungen, welche die Form der fünf Gattungen, die Anbringung und Vertheilung der verschiedenen Notengattungen betreffen; die Regeln in Betreff verdeckter Quinten und Octaven; das Verbot der Verdoppelung einer wesentlichen Dissonanz, des Auflösungstons einer gebundenen Dissonanz, des Leittons einer Tonart u. s. w.

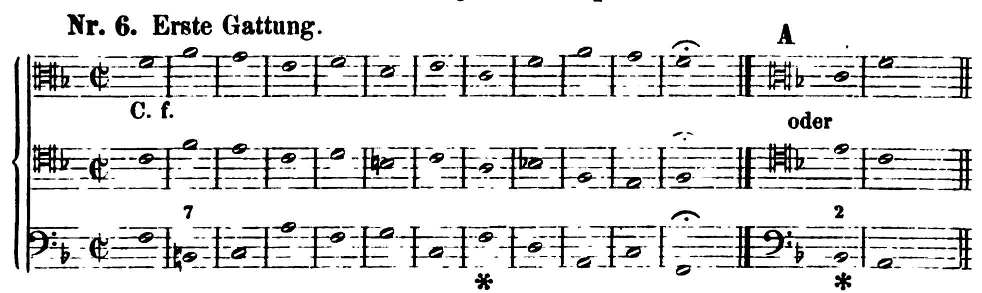
Vorhanden sind 26 von Beethoven geschriebene Uebungen. Albrechtsberger hat über den Cantus firmus, der ihnen zu Grunde liegt, auch Uebungen im strengen Satz schreiben lassen. Aus welchem Grunde, ist nicht ganz klar. Wir übergehen diese. Von ersteren folgt hier in bisheriger Weise eine Auswahl.

Zweistimmiger Contrapunkt.
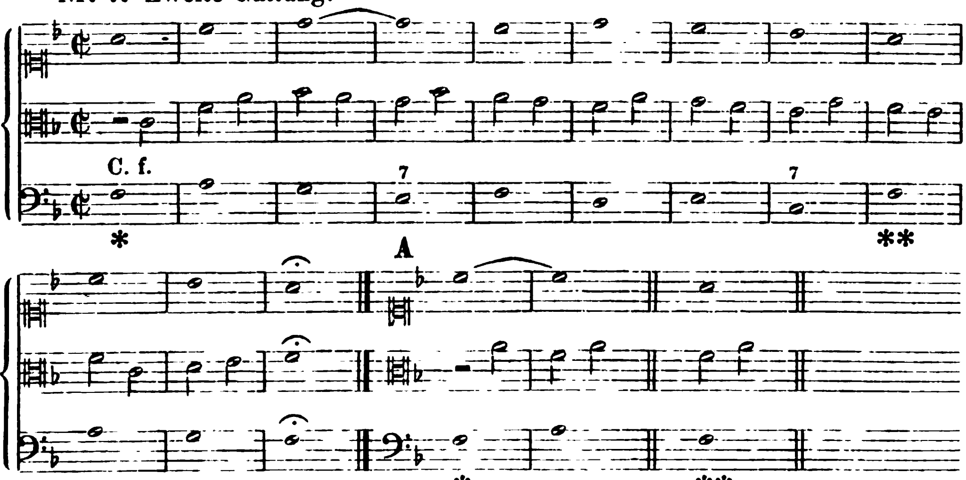


Dreistimmiger Contrapunkt.

Nr. 6. Erste Gattung.
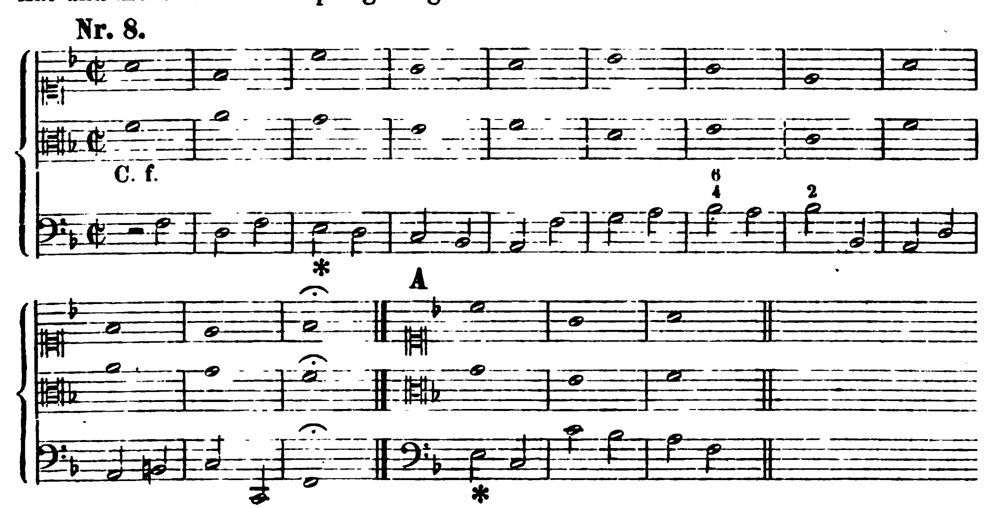


Albrechtsberger hat die Variante geschrieben, um zu zeigen, dass im achten Takt eine frei eintretende Dissonanz angebracht werden könne. Die verdeckten Quinten Takt 8 und 9 zwischen Alt und Tenor sind gut.

Nr. 7. Zweite Gattung.



Die verdeckten Quinten vom ersten zum zweiten und vom neunten zum zehnten Takt zwischen den Oberstimmen sind nicht gut, weil keine Stimme Gegenbewegung hat und die Oberstimme springt. Vgl. S. 50 Nr. 9.

Nr. 8.



Takt 3 und 4 sind schlechte verdeckte Quinten zwischen den äusseren Stimmen. Vgl. die vorige Uebung.

Nr. 9. Dritte Gattung.

C. f.

6
4 3

Nr. 10. Vierte Gattung.

C. f.

6
4
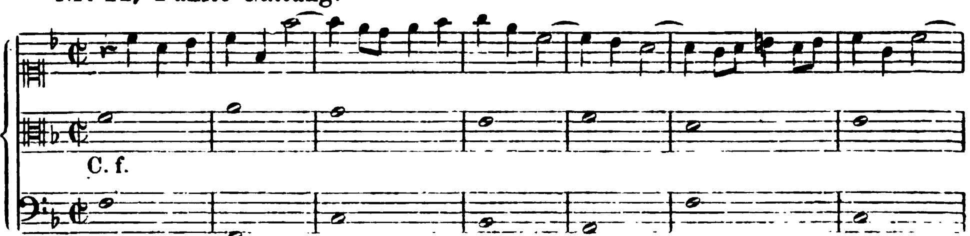
6
4

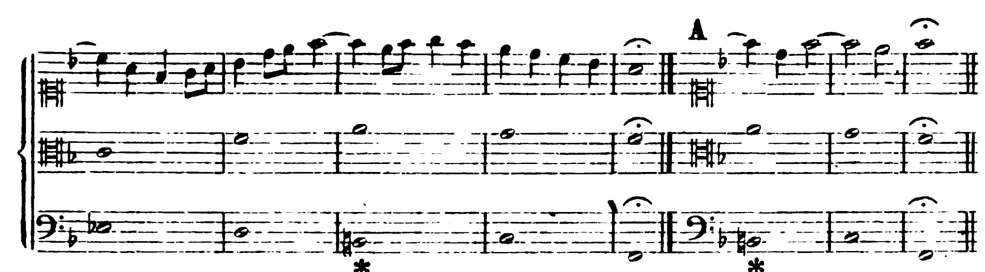
B

besser

Im zehnten Takt wird ein dissonirender Quart-Sext-Accord wider die Regel auf schlechter Zeit eingeführt und auf nächster guter Zeit aufgelöst. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 100. Beethoven schreibt zu den letzten Takten einen andern Contrapunkt.

Nr. 11. Fünfte Gattung.

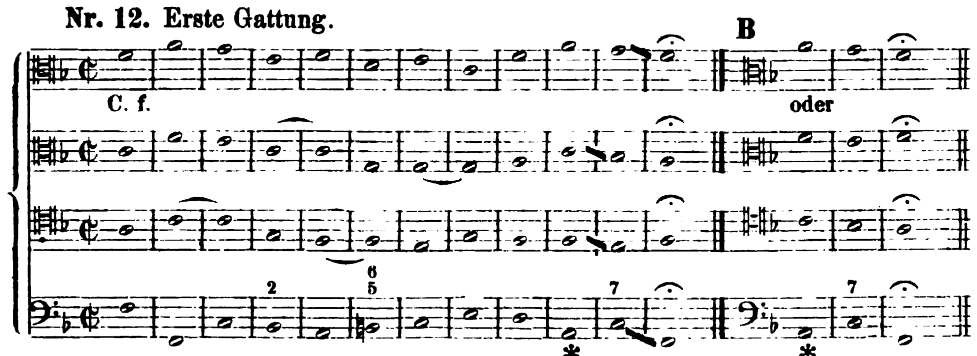




Im zehnten Takt kommt eine Wendenote (*g*) vor, die in der Richtung, in der sie gekommen, nicht weiter geführt werden konnte, daher entfernt werden musste. Vgl. S. 31 und 53.

Vierstimmiger Contrapunkt.
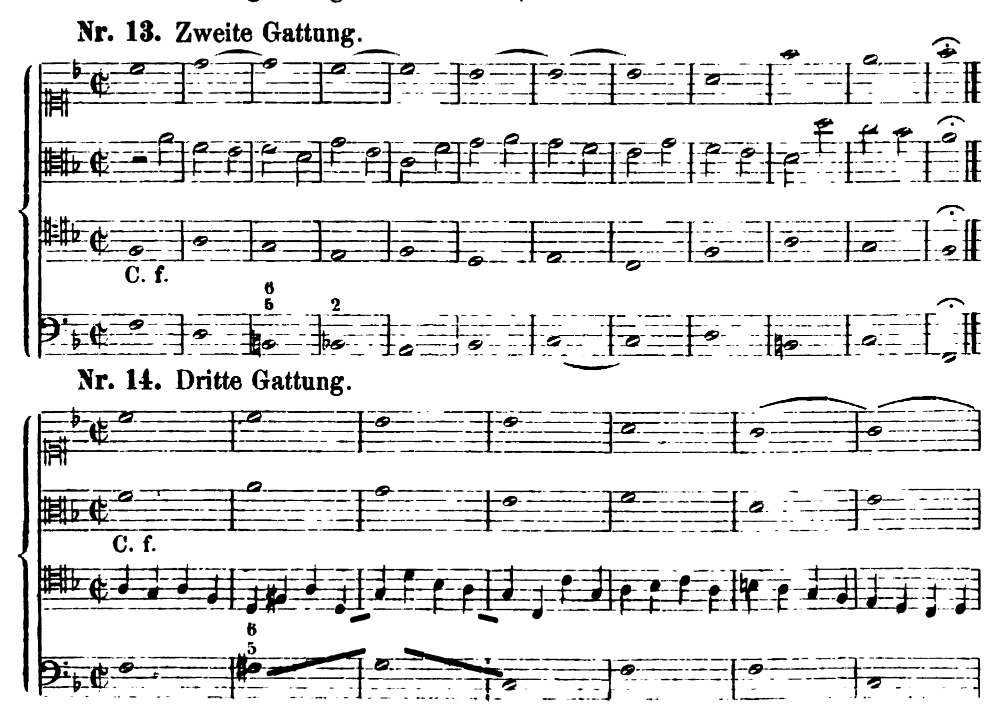
Nr. 12. Erste Gattung.
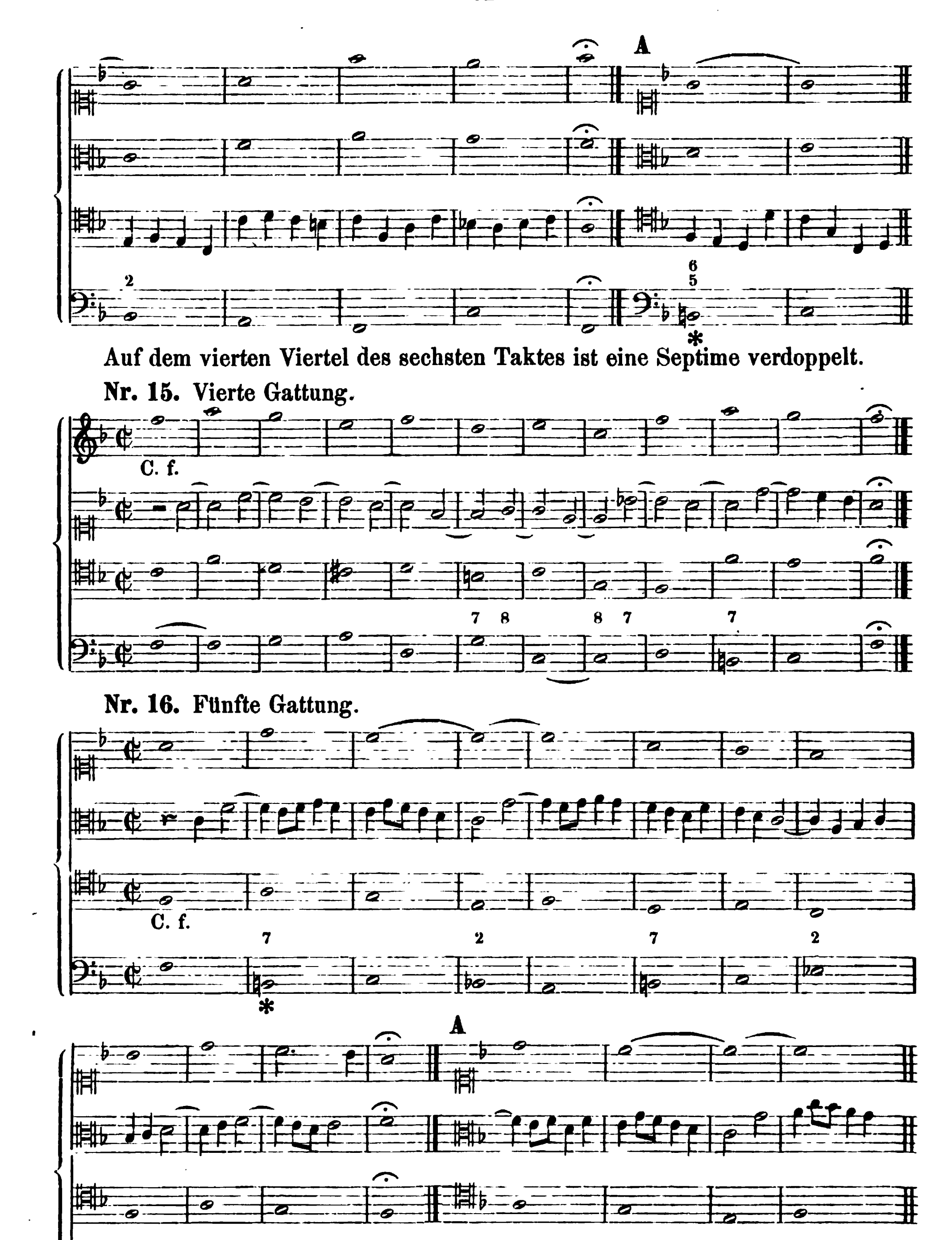


Die Folge der falschen Quinte nach einer reinen zwischen den Mittelstimmen Takt 10 und 11 ist gut. Vgl. Anw. S. 140, 218.

Nr. 13. Zweite Gattung.

Nr. 14. Dritte Gattung.





Auf dem vierten Viertel des sechsten Taktes ist eine Septime verdoppelt.

Nr. 15. Vierte Gattung.

Nr. 16. Fünfte Gattung.
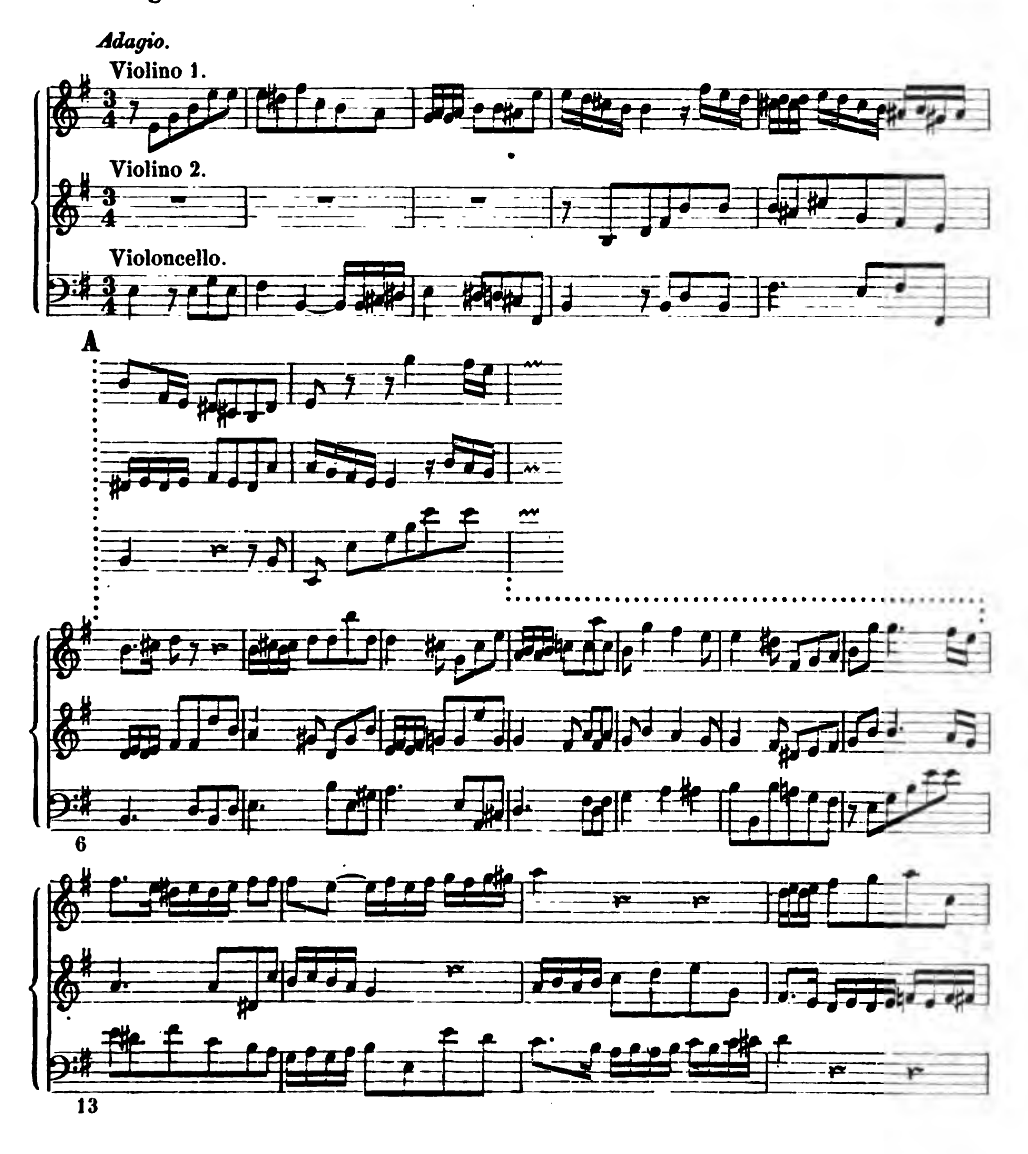
Auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes ist eine Wendenote (*g*). Vgl. Nr. 11. — Im fünften Takt ist eine gebundene Septime mit ihrem Auflösungston, der Sexte, begleitet. Vgl. S. 52 und 54. — Die offenen Quinten Takt 5 und 6 zwischen Sopran und Tenor mögen übersehen worden sein.
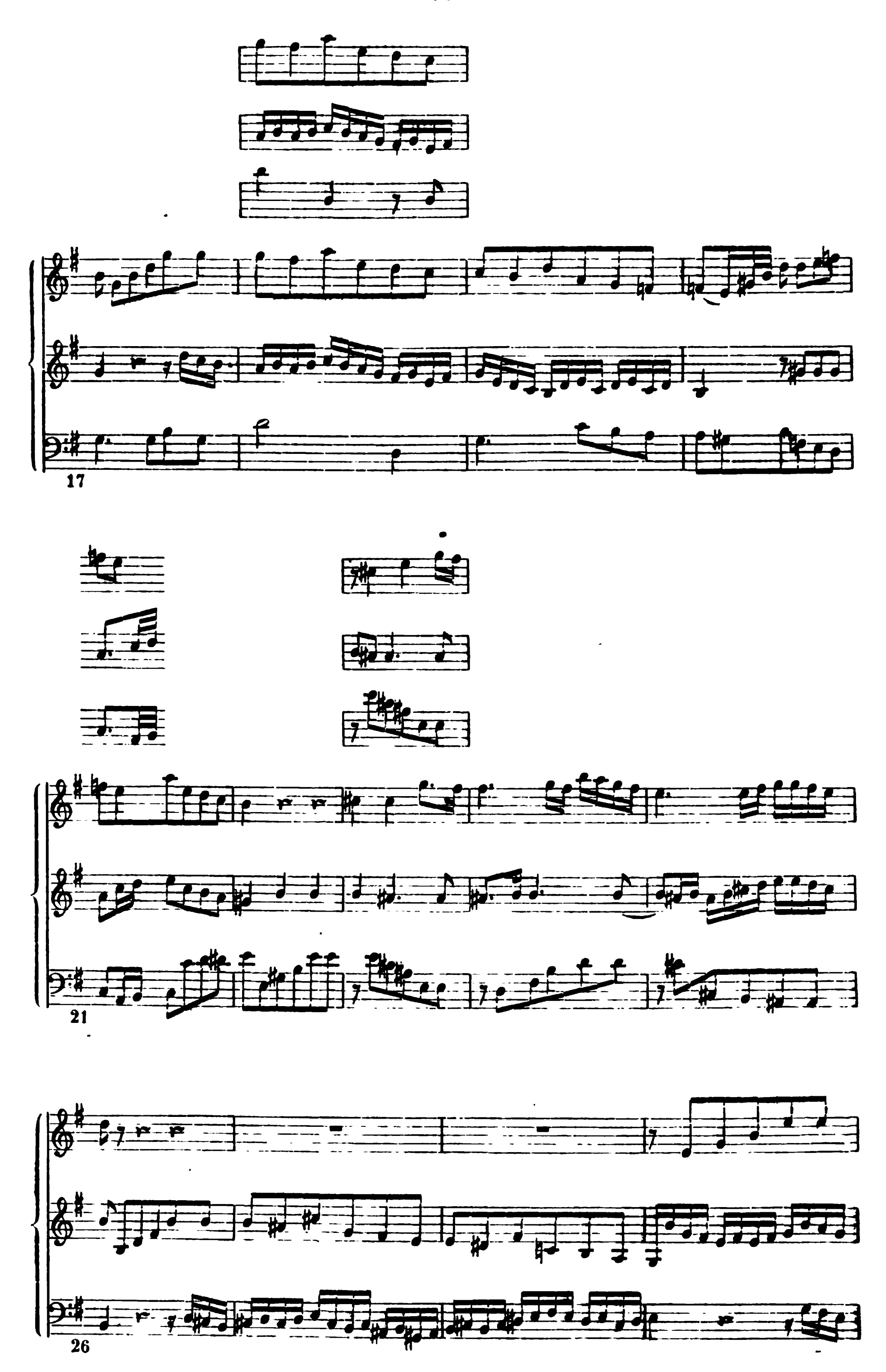
III. Nachahmung.
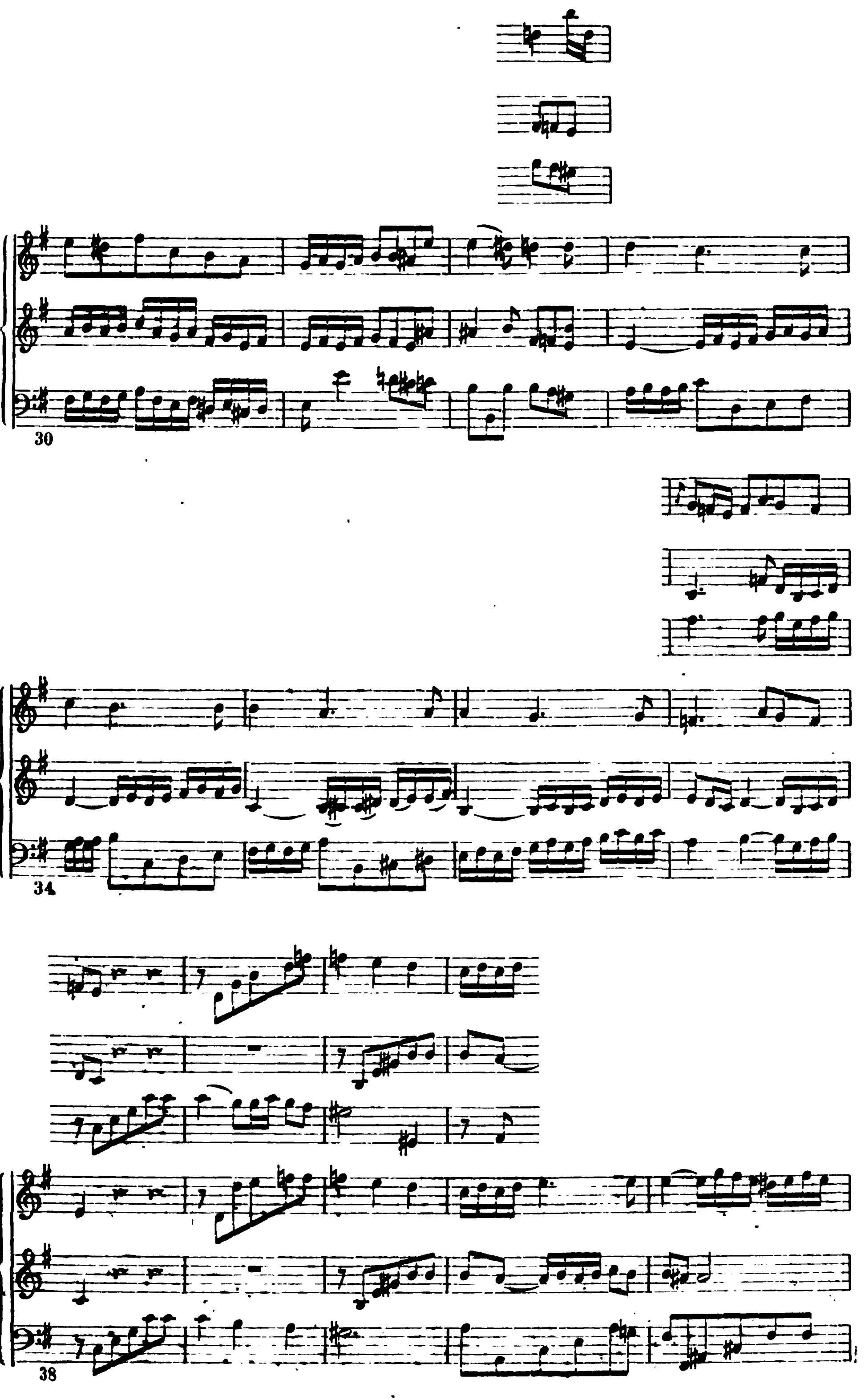
Kleinere Nachahmungssätze, welche den Uebergang bilden könnten vom Contrapunkt zur einfachen Fuge, sind nicht vorhanden. Vorhanden sind drei grössere Nachahmungssätze, nämlich:
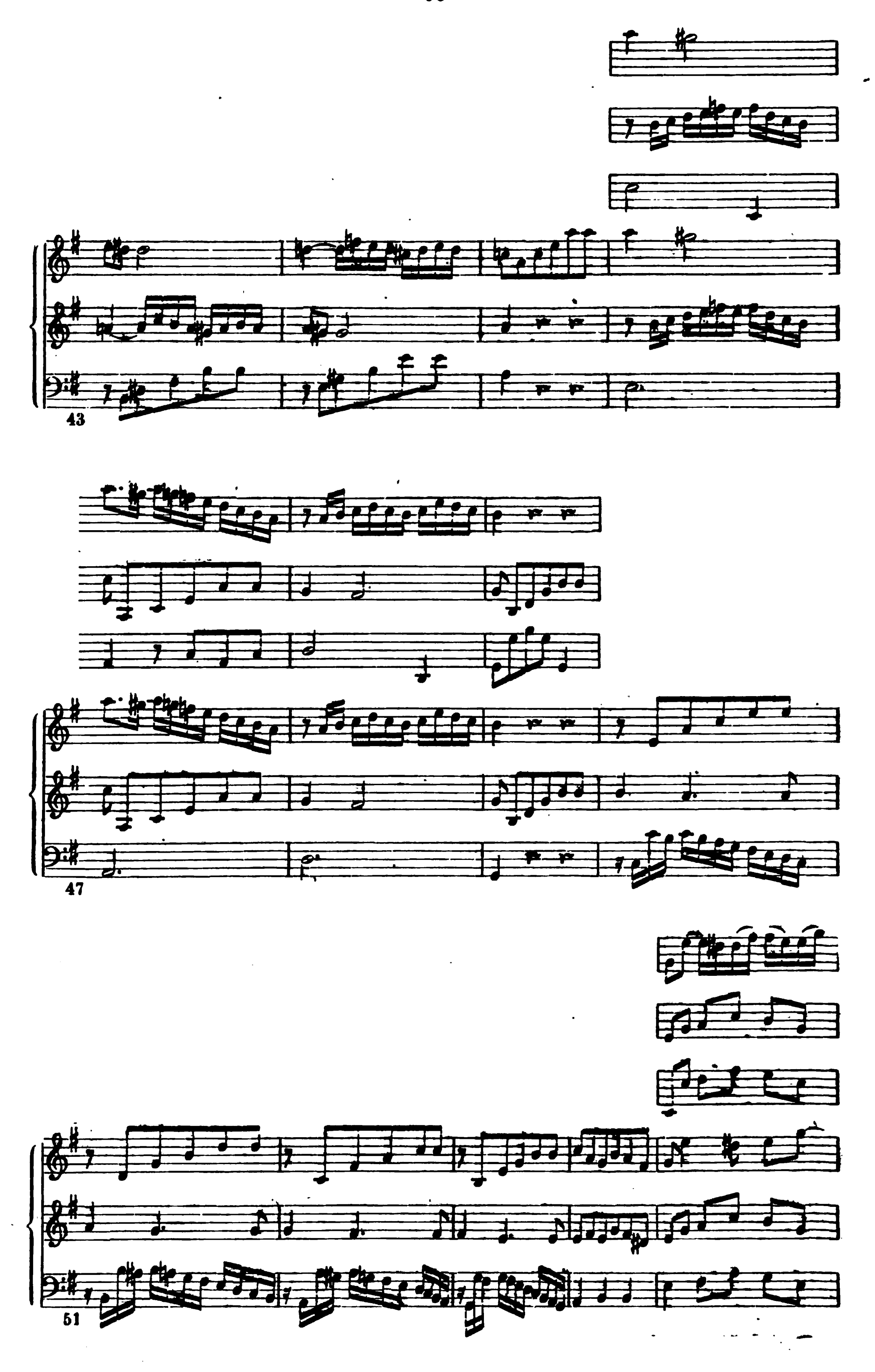
1) ein Vorspiel zu einer einfachen Fuge in E moll für drei Streichinstrumente,
2) ein Vorspiel zu einer Fuge *all' ottava* in F dur für vier Streichinstrumente.
3) ein Vorspiel zu einer Fuge *alla decima* in C dur für vier Streichinstrumente.

Diese Stücke sind im freien Satz, gleichzeitig mit den Fugen, zu denen sie gehören, geschrieben. Dem Gange des Unterrichts vorgreifend führen wir sie hier an, weil sie später nicht gut einzureihen sind. In dem aufzunehmenden ersten Stück sind Albrechtsberger's Aenderungen über den Stellen angebracht, zu denen sie gehören.
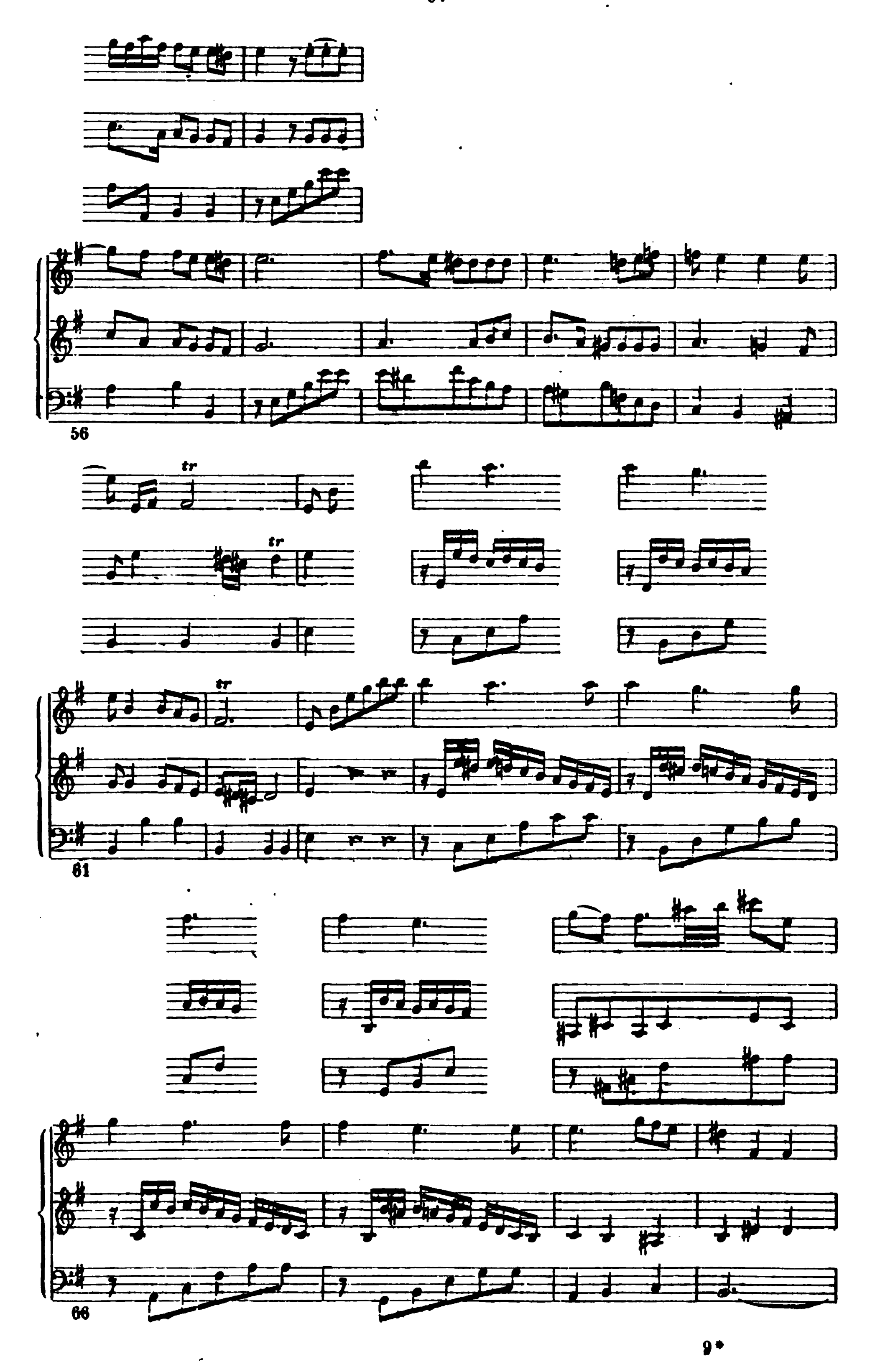



17
21
26
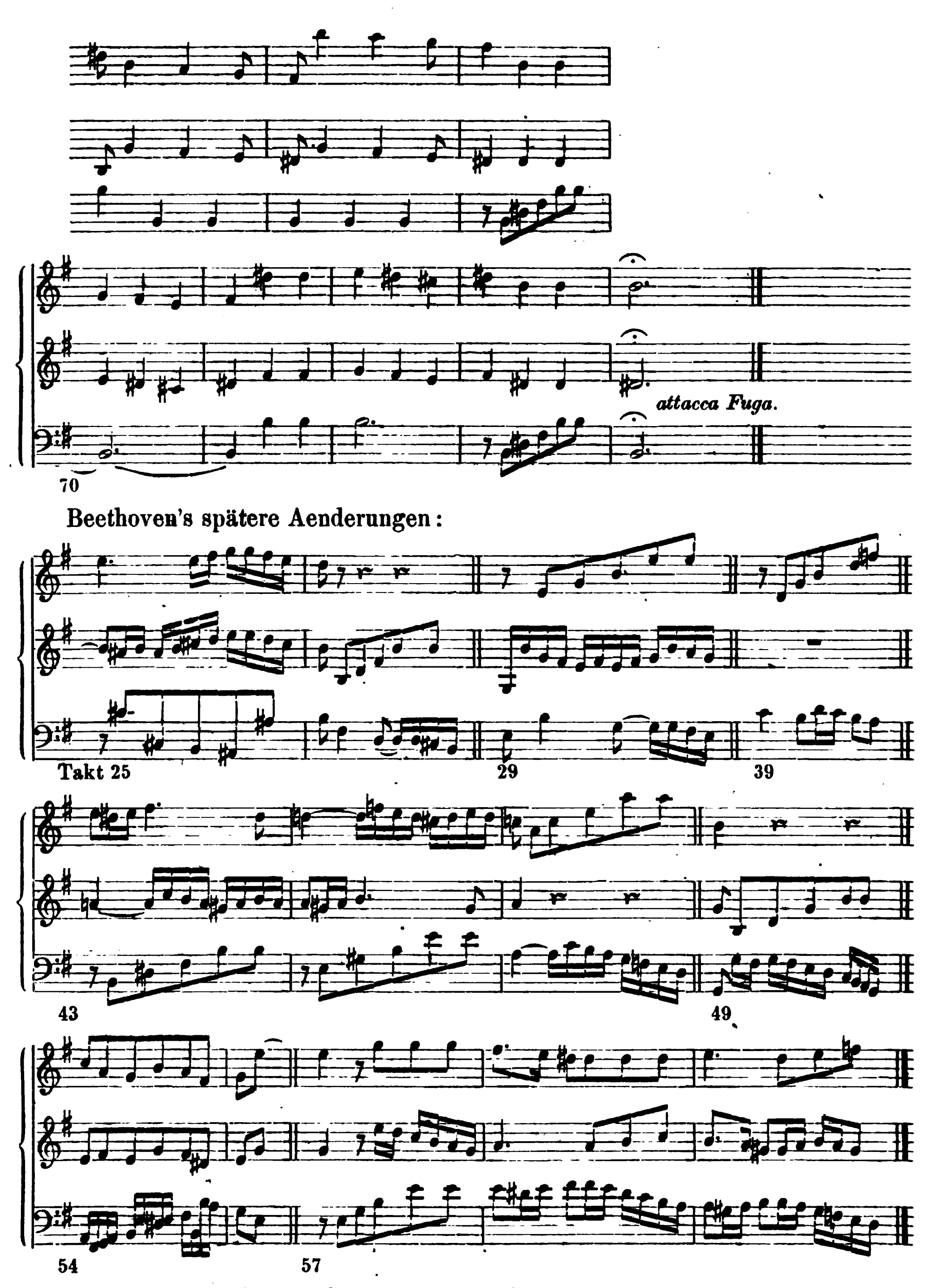

30
34
38



43
47
51



tr
tr
tr
56
61
66



Zur Erklärung der Aenderungen Folgendes:
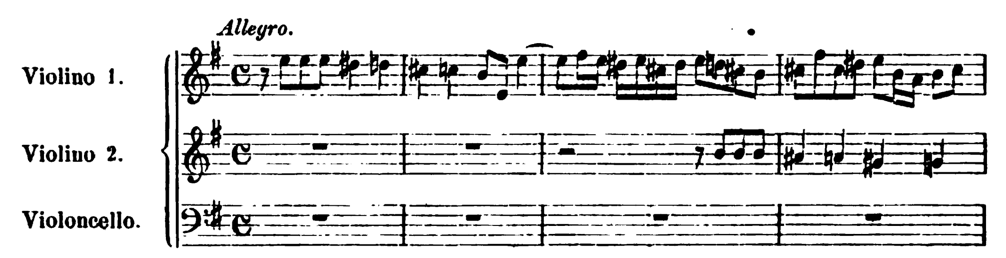
Die erste Violine bringt das Thema (Takt 1 bis 4); die zweite Violine übernimmt (Takt 4) die Nachahmung, verändert aber (Takt 6 und 7) das Ende des Themas so sehr, dass eine Aehnlichkeit damit nicht mehr besteht. Albrechtsberger verbessert die Stelle und streicht einen Zwischensatz von fünf Takten, so dass unmittelbar nach der zweiten Violine das Violoncell mit dem Thema vernehmlicher

einsetzt. — Im 18. Takt sind schlechte verdeckte Octaven zwischen den äusseren Stimmen. (Vgl. S. 51.) — Im 21. Takt sind (nach Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, Th. 1, S. 76) schlechte verdeckte Quinten zwischen den äusseren Stimmen. — Im 23. Takt bringt die Oberstimme nach einer Pause und auf gutem Taktheil ein nicht zur Durchführung gehörendes Motiv. Albrechtsberger folgt der Regel, dass ein neues Motiv, welches nicht zur Nachahmung gelangt, nur auf einem schlechten Taktheile oder Taktgliede eintreten könne. — Im 32. Takt wird der Satz durch einen Doppelgriff in der zweiten Violine vierstimmig. Albrechtsberger ändert so, dass der Satz dreistimmig bleibt. — Zu Anfang des 37. Taktes unterbleibt die vier Takte lang in der Oberstimme fortgesetzte Vorhaltsbildung, und wird dadurch das Ebenmass gestört. Albrechtsberger stellt Symmetrie her. — Die Aenderung im 39. Takt scheint geschehen zu sein wegen der Veränderung des hier als Nachahmungsmotiv benutzten Anfangs des Hauptthemas. — Im 40. Takt hat das Violoncell eine Dreiviertel-Note. Diese Notengattung ist hier, in der Mitte des Stückes, verboten; denn sie vertritt die Ganze-Takt-Note, die Note der ersten Gattung des Contrapunkts, welche in figurirten und fugirten Sätzen, wo nur die fünfte Gattung des Contrapunkts anzuwenden ist, »bis zum letzten Takte keinen Platz hat«. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 64 und 175. — Takt 46 bis 48 hat das Violoncell nur Dreiviertel-Noten. Vgl. Takt 40. — Im 49. Takt setzt die zweite Violine ohne Begleitung einer andern Stimme mit dem Anfang des Themas ein. Albrechtsberger folgt der Regel (vgl. Anw. S. 196 und 215), dass in der Mitte wenigstens eine Stimme das Thema begleiten müsse. — Takt 55 und 56 unterscheidet sich die Oberstimme, welche hier die Hauptstimme ist, hinsichtlich der Notengattung nicht genug von den andern, begleitenden Stimmen. — Im 57. Takt haben die Violinen Dreiviertel-Noten. Vgl. Takt 40. — Auf den Niederschlag des 61. Taktes fällt ein dissonirender Quartsext-Accord, der erst im folgenden Takte aufgelöst wird. Die Regel schreibt vor (vgl. Albrechtsberger a. a. O. S. 100; Kirnberger a. a. O. S. 72), dass ein solcher Accord auf der schlechten Zeit desjenigen Taktes, in welchem er eintritt, aufgelöst werden soll. Albrechtsberger zieht beide Takte in einen zusammen. — Auf das zweite Viertel des 64. Taktes fällt ein leeres Intervall, die blosse Quarte. Auch sind da verdeckte Octaven. Die Fehler wiederholen sich in den drei folgenden Takten. — Takt 68 wird die vorher vier Takte lang fortgesetzte Vorhaltsbildung unterbrochen. Vgl. Takt 37. — In den letzten sechs oder sieben Takten haben die Stimmen vorherrschend Viertel-Noten. Das ist wider eine Regel der anzuwendenden fünften Gattung des Contrapunktes, in welcher die zweite Gattung (denn zu dieser müssen wir jene Viertel-Noten, von denen drei auf einen Schlag kommen, zählen) höchstens zwei Takte hindurch angewendet werden darf. Vgl. Takt 40 und Albrechtsberger's »Anweisung« S. 64.
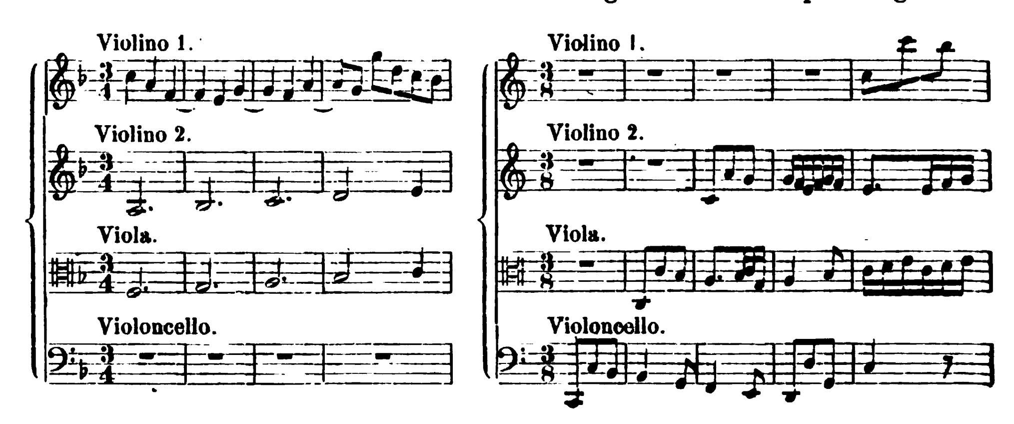
Beethoven hat das Stück, wie es Albrechtsberger geändert hat, in's Reine geschrieben: ein Beweis, dass er die Aenderungen anerkannte. Später hat er in der Reinschrift Aenderungen vorgenommen, die jedoch zum Theil nur angedeutet und nicht ausgeführt sind. Eine Zusammenstellung der brauch- und lesbaren Aenderungen findet man im Anhang des mitgetheilten Stückes. Man kann an einigen von ihnen sehen, dass und wie Beethoven sich Albrechtsberger's Lehren zu eigen

gemacht hat. Wir wollen hier nur Einiges bemerken. Bei den Aenderungen des 26. und 45. Taktes*) hat Beethoven Albrechtsberger's Regel, das Thema in der Mitte nicht ohne Begleitung eintreten zu lassen, befolgt. Beim 49. Takt aber, den Albrechtsberger auf Grund derselben Regel geändert hatte, hat der Schüler den Meister gemeistert. Albrechtsberger hatte nämlich hier dem Violoncell eine Formel gegeben, welche sonst im Stücke nicht vorkommt, daher nicht begründet ist. Beethoven ersetzt sie durch einen dem folgenden Takt entnommenen Gang und begründet auf diese Weise den Eintritt seiner Formel.

In der Reinschrift ist das Stück überschrieben: »*quasi preludio a tre voci*«; am Schlusse steht: »*attacca Fuga*«, und weiter unten: »mit einem Presto endigen«. Beethoven wollte also drei Sätze zu einem Ganzen vereinigen. Er scheint nicht dazu gekommen zu sein. Die Fuge ist vorhanden; von dem Presto aber haben wir keine Spur. Die Fuge beginnt:



Die zwei andern oben erwähnten Nachahmungssätze oder Vorspiele beginnen:



IV. Zweistimmige Fuge.

Wir haben Einiges über die Einrichtung der zweistimmigen einfachen Fuge, wie sie Albrechtsberger haben will, vorauszuschicken.

Die Fuge besteht aus drei Theilen oder Durchführungen. In jeder Durchführung hat jede Stimme das Thema (wenigstens) einmal vorzutragen.

*) Die Takte sind hier, um sie leichter finden zu können, nach ihrer Stellung in der ersten Bearbeitung bezeichnet. Nach der Reinschrift, in welcher Takte weggeblieben sind, müssten sie anders numerirt werden.

Das Thema erscheint überall, je nach seiner Lage, entweder als Führer (*dux*), oder als Gefährte (*comes*) *). Führer und Gefährte verhalten sich, allgemein gesprochen, wie Tonika und Dominante zu einander, oder umgekehrt. Hebt der Führer auf der Tonika an, so folgt der Gefährte auf der Dominante u. s. w.

Jedes Fugenthema soll zweier Engführungen fähig sein: einer weitern oder halben (*semirestrictio*), und einer nähern oder ganzen (*restrictio*). Der zweite Theil der Fuge ist der Sitz der weitern, der dritte Theil der der nähern Engführung.

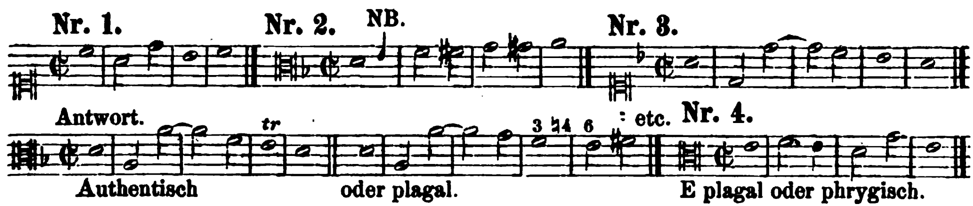
Jeder Theil wird mit einer nach der vierten oder fünften contrapunktischen Gattung eingerichteten Cadenz geschlossen. Die erste Cadenz findet auf der Quinte, die zweite auf der Terz, die dritte auf dem Grundton der Tonart Statt. Bei Fugen in phrygischer Tonart wird ausnahmsweise der erste Theilschluss auf der Sexte, statt auf der Quinte der Tonart gemacht. Im letzten Takt der ersten Cadenz beginnt wo möglich diejenige Stimme, welche in der ersten Durchführung den Gefährten hatte, einen Zwischensatz (»freie Modulation« nennt es Albrechtsberger) von einigen Takten, zu dem die andere Stimme anfangs pausirt und dann mit dem Gefährten einsetzt. Dann folgt die Stimme, welche den Zwischensatz hatte, nach einer Pause mit dem Führer in halber Engführung. Es bekommt also diejenige Stimme, welche in der ersten Durchführung den Führer hatte, in der zweiten den Gefährten; und umgekehrt. Wir nennen diese Verkehrung des Wiederschlags das Rivolto der Fuge (*il rivolto della fuga*). Nach der zweiten Cadenz setzt diejenige Stimme, welche in der zweiten Durchführung den Gefährten hatte, mit dem Führer ein. Dann folgt die andere Stimme mit dem Gefährten in ganzer Engführung. Es kehrt also, bis auf die Engführung, in der dritten Durchführung die Stimm- und Tonordnung der ersten Durchführung wieder.

Begründete und unwesentliche Abweichungen von dieser Schablone werden nicht als Fehler, sondern höchstens als Licenzen betrachtet. So dürfen z. B. die Stimmen mit dem Thema in einer andern, als in der vorgeschriebenen Ordnung eintreten. Es kann die Stimme, welche in der ersten Durchführung den Gefährten hatte, die zweite Durchführung mit dem Führer beginnen u. s. w.
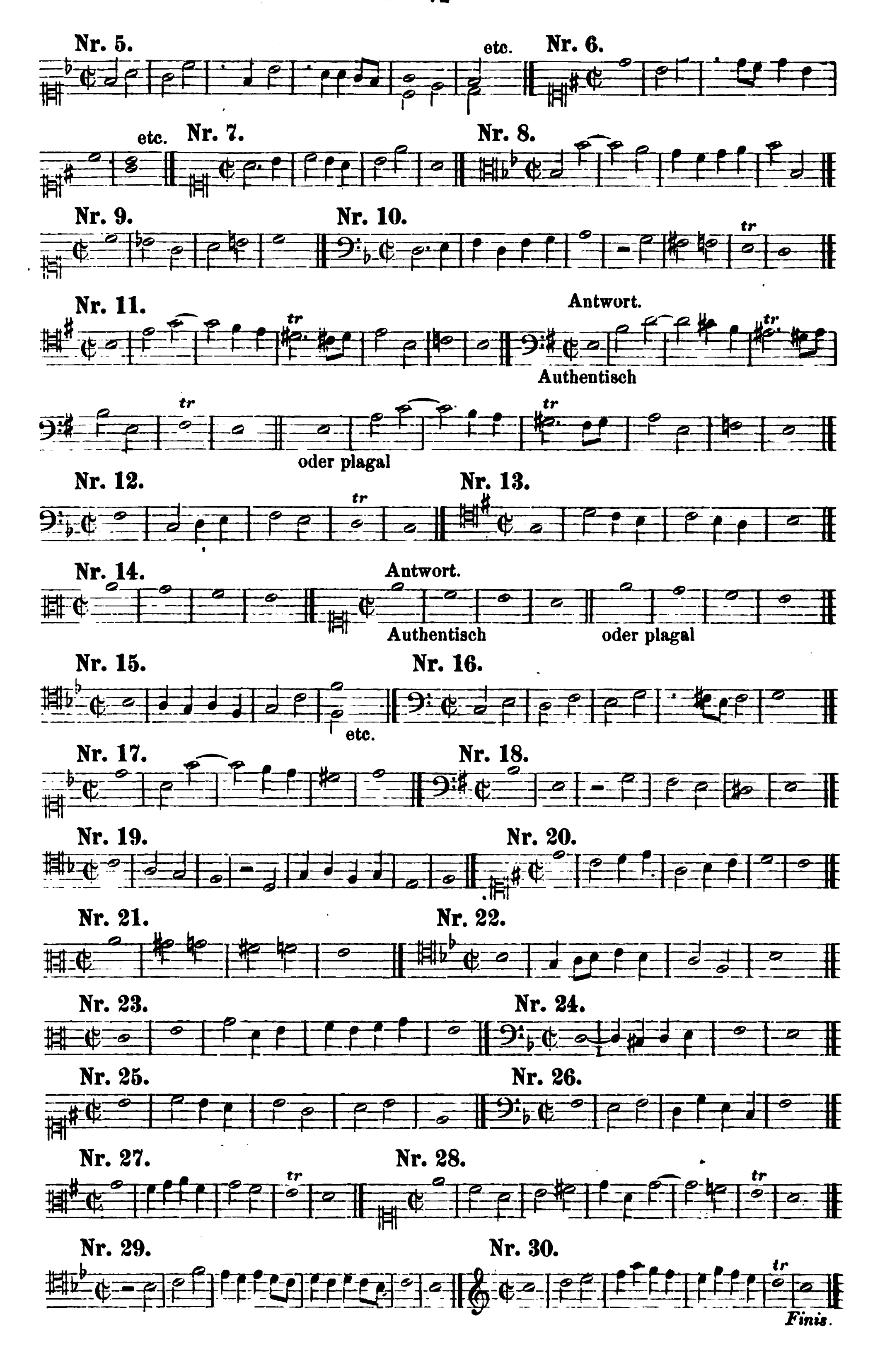
Die Gegenharmonie (Gegensatz) ist der fünften Gattung des strengen Contrapunkts gemäss einzurichten. Dabei werden dissonirende Bindungen empfohlen.

Albrechtsberger giebt Beethoven folgendes Verzeichniss in die Hand:
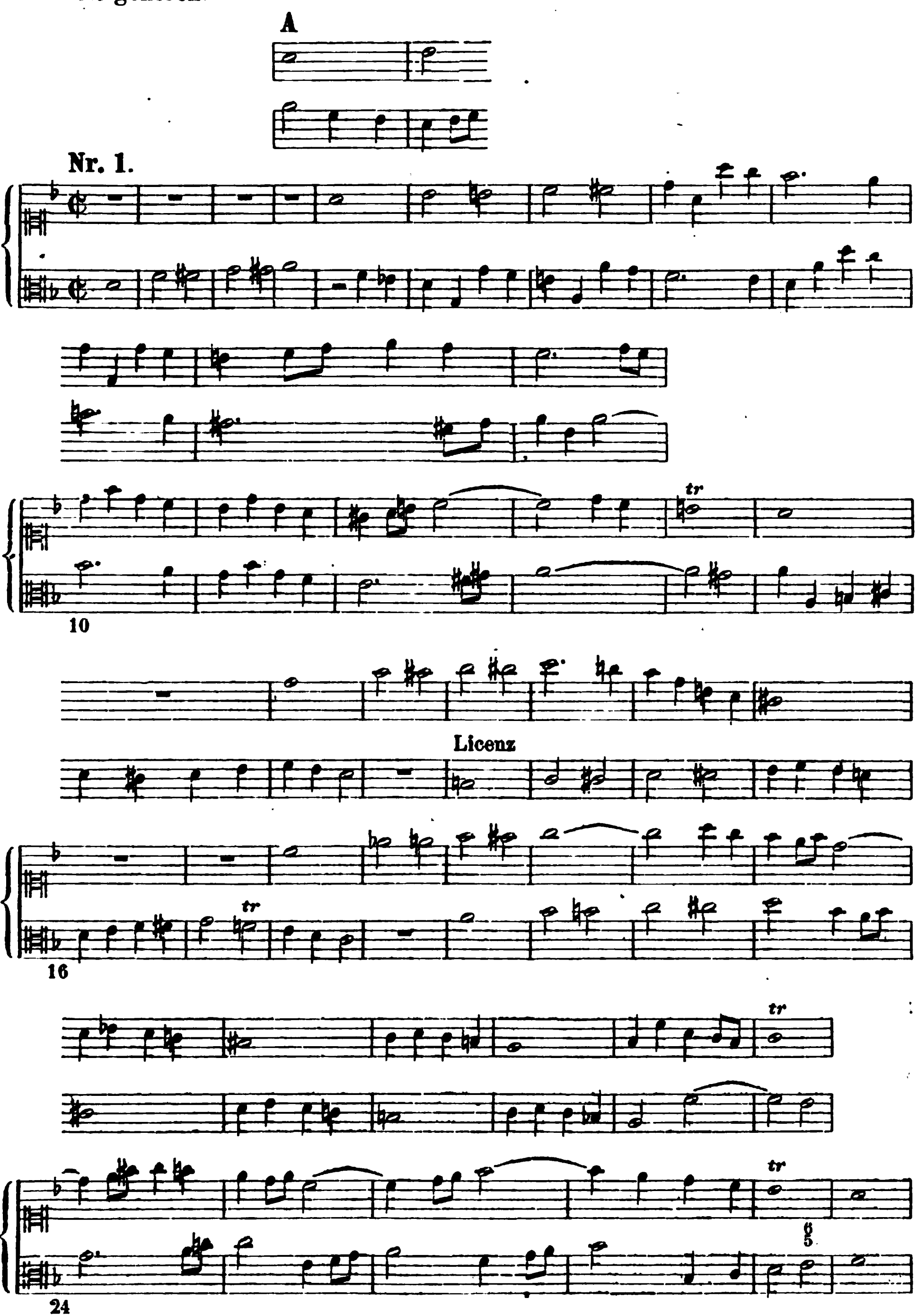
Fugarum Themata ad Semirestrictionem et Restrictionem apta.

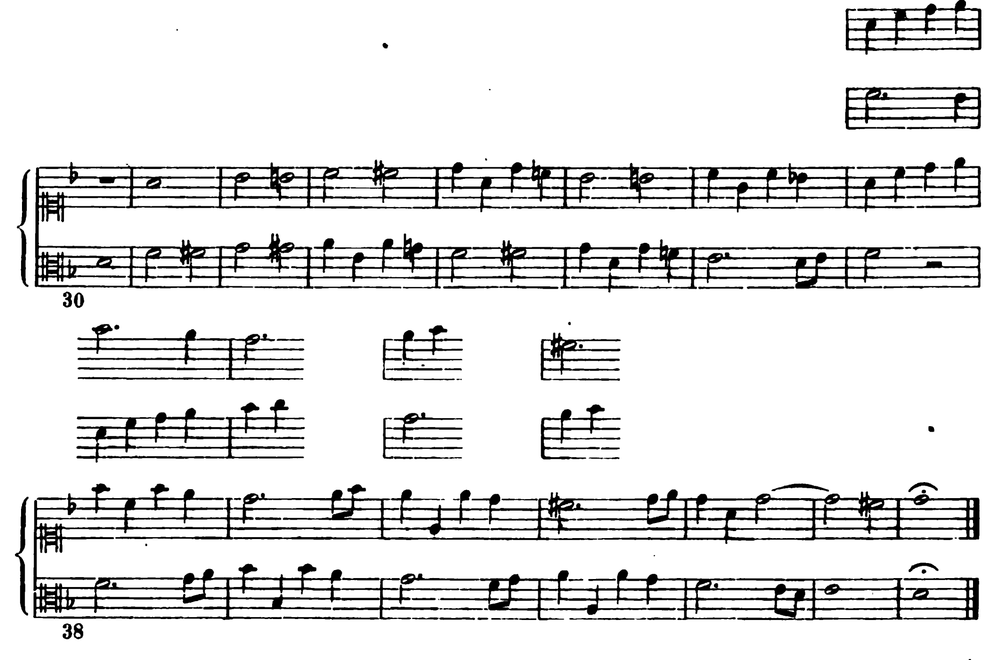


*) Unter Thema verstehe ich das Object der Durchführung, den zu Grunde liegenden melodischen Satz, einerlei auf welcher Stufe er erscheint. Führer ist das Thema in der Lage seines ersten Eintritts, Gefährte in der Lage seiner ersten Beantwortung.

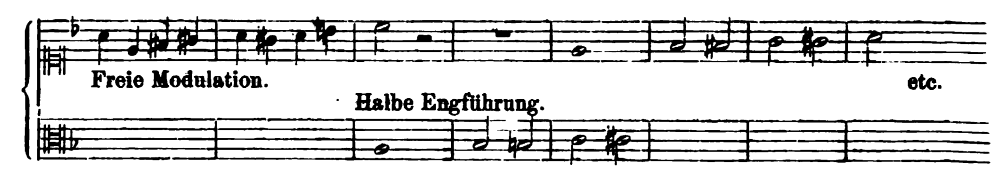

Nr. 5.
etc.
Nr. 6.
etc.
Nr. 7.
Nr. 8.
Nr. 9.
Nr. 10.
tr
Nr. 11.
tr
Antwort.
tr
Authentisch
tr
tr
oder plagal
Nr. 12.
tr
Nr. 13.
Nr. 14.
Antwort.
Authentisch
oder plagal
Nr. 15.
etc.
Nr. 16.
Nr. 17.
Nr. 18.
Nr. 19.
Nr. 20.
Nr. 21.
Nr. 22.
Nr. 23.
Nr. 24.
Nr. 25.
Nr. 26.
Nr. 27.
tr
Nr. 28.
tr
Nr. 29.
Nr. 30.
tr
Finis.

Beethoven hat das Verzeichniss bis zu Ende des Unterrichts benutzt. Vorhanden sind 38 Fugen verschiedener Art, deren Themata diesem Verzeichniss entnommen sind. Darunter befinden sich 18 zweistimmige. Wir bringen von diesen folgende Auswahl. Die Aenderungen sind über den Stellen angebracht, zu denen sie gehören.
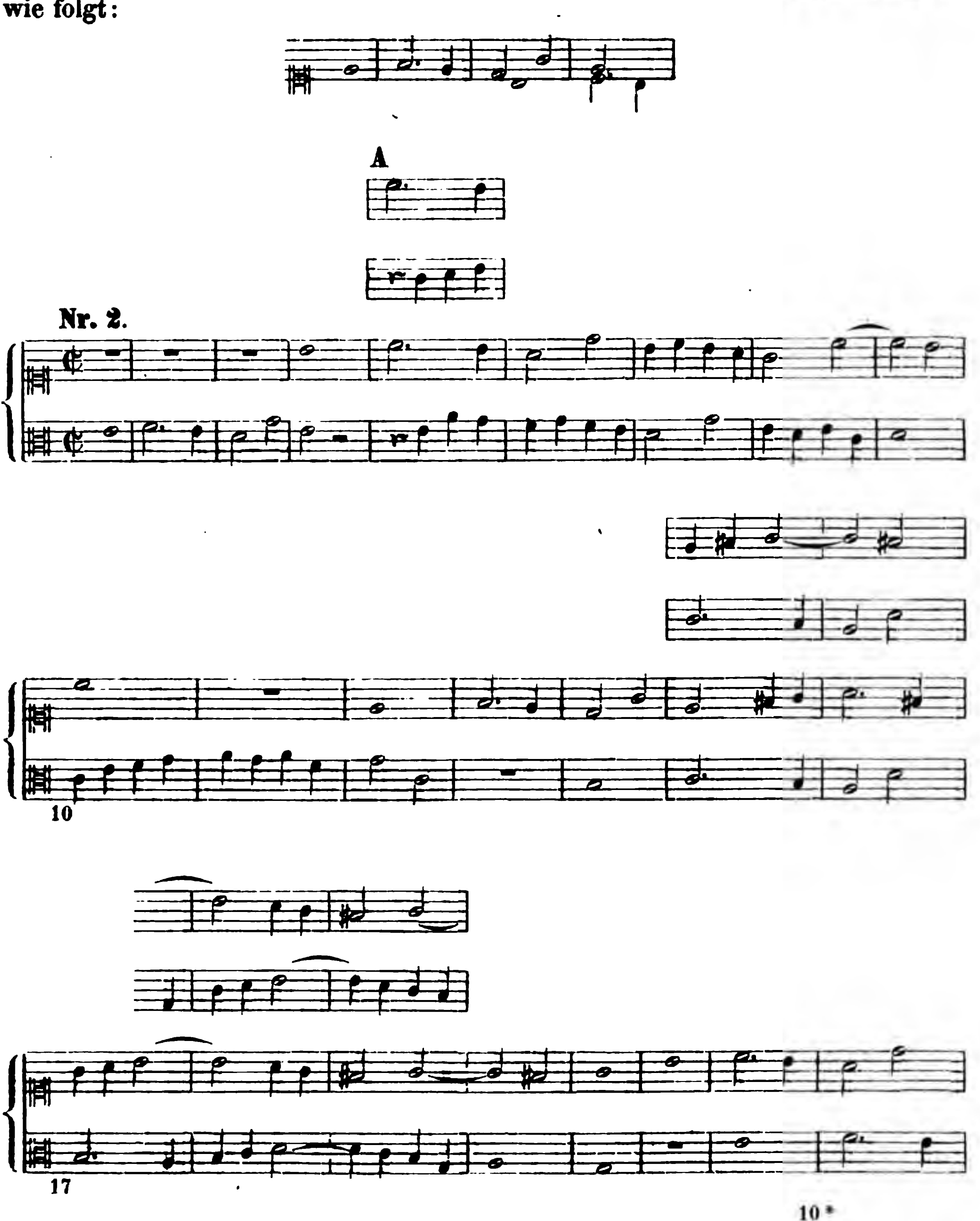




Beethoven lässt den Gefährten, statt im 4. Takt auf der letzten Note des Führers, erst im 5. Takt eintreten. Albrechtsberger giebt (Anw. S. 183) die Regel: »Man fängt gleich über oder unter der letzten Note der vollendeten ersten Stimme mit der zweiten das Thema an; wenn es aber nicht möglich ist, so kann und muss man die letzte Note noch leer ausgehen lassen«. — Takt 9 und 10 folgen zwei grosse Terzen $\left(\begin{smallmatrix} e & d \\ c & b \end{smallmatrix}\right)$ aufeinander. Albrechtsberger sagt (Anw. S. 21): »Zwei grosse Terzen sind in der Fortschreitung eines ganzen Tones hinauf und herab verboten, ... weil dadurch ein unharmonischer Querstand, ein *Mi contra Fa* entsteht«. — Im 18. Takt tritt das Thema nicht auf der vorgeschriebenen Tonstufe ein. Die Oberstimme soll hier, in der zweiten Durchführung, mit dem Thema auf der Tonika eintreten, weil sie es in der ersten Durchführung (Takt 5) auf der Dominante gebracht hat. Dann ist die vorgeschriebene Stimmordnung nicht beobachtet. Die Oberstimme sollte Takt 15 den Zwischensatz bringen, und darauf sollte die Unterstimme, weil sie in der ersten Durchführung zuerst das Thema gebracht hat, es auch in der zweiten Durchführung zuerst bringen. Albrechtsberger giebt zur Erklärung dieser Vorschrift folgendes Beispiel:
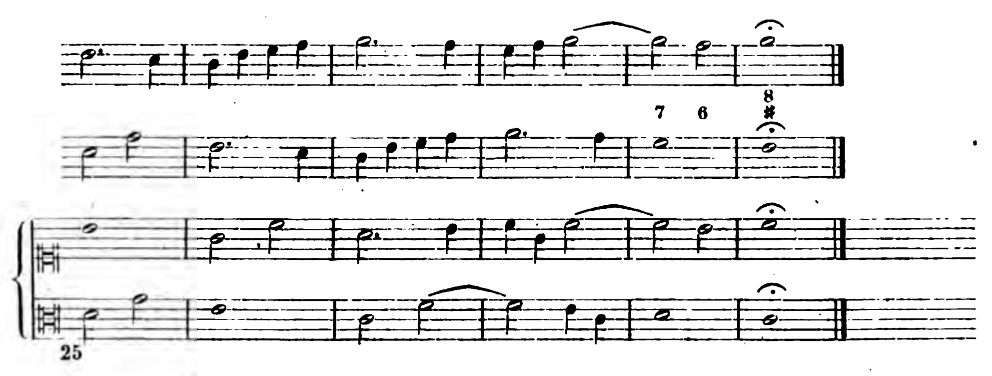


Takt 28 und 29 ist die Cadenz nicht vorschriftsmässig gebildet. Letztere soll (vgl. Anw. S. 175 f.) entweder aus einer zu einem Einklang führenden Secund-Ligatur (2 3 | 1), oder aus einer zu einer Octave führenden Septimen-Ligatur (7 6 | 8) bestehen. — Im 38. Takt bringt der Alt nach einer Pause und auf guter

Zeit ein nicht zur Durchführung gehörendes Motiv. Ein solches Motiv wird nur zugelassen, wenn es auf einem andern, als auf einem ersten Taktgliede eintritt. Fux sagt (*Gradus ad Parnassum*, deutsche Uebersetzung, S. 135): »Entweder muss der alte Satz (das Thema, *subjectum*), oder ein neuer, welcher alsdenn in den übrigen Stimmen auch durchzuführen ist, nach einer Pause angefangen werden, wenn man den Vorwurf des Evangelisten nicht haben will, da es Matth. 22. Cap. heisst: Mein Freund, wie bist du hereingekommen, und hast kein hochzeitlich Kleid an«.
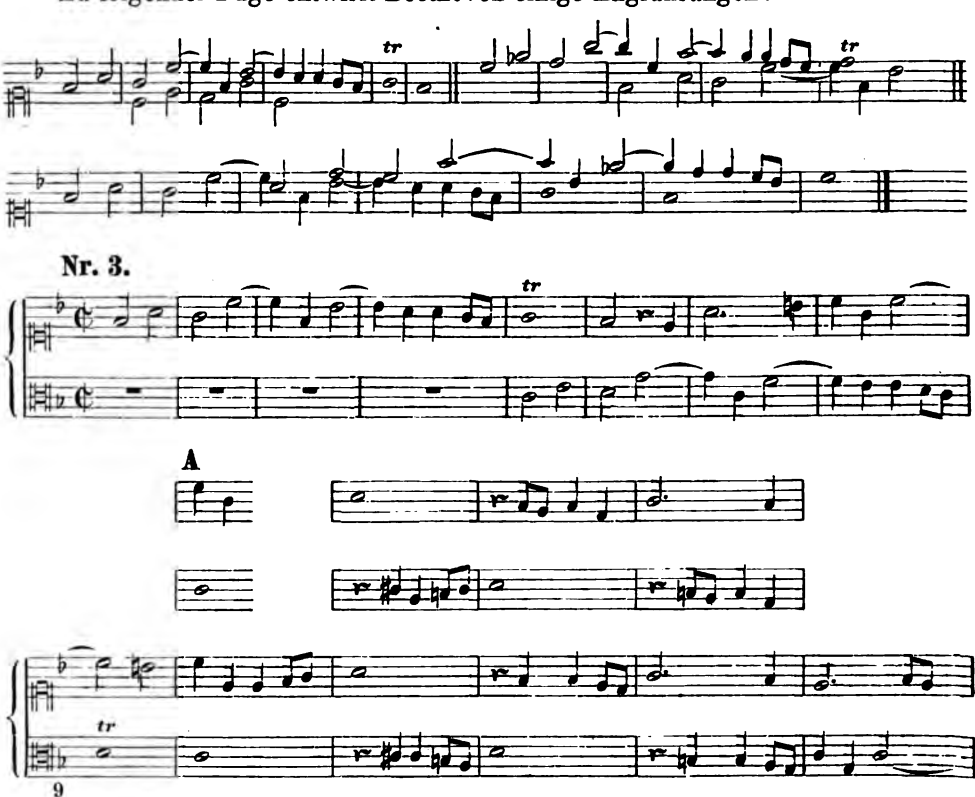
Die folgende Fuge gehört der phrygischen Tonart (»E plagal« schreibt Albrechtsberger) an. Vor der Arbeit deutet Beethoven die erste Engführung an wie folgt:
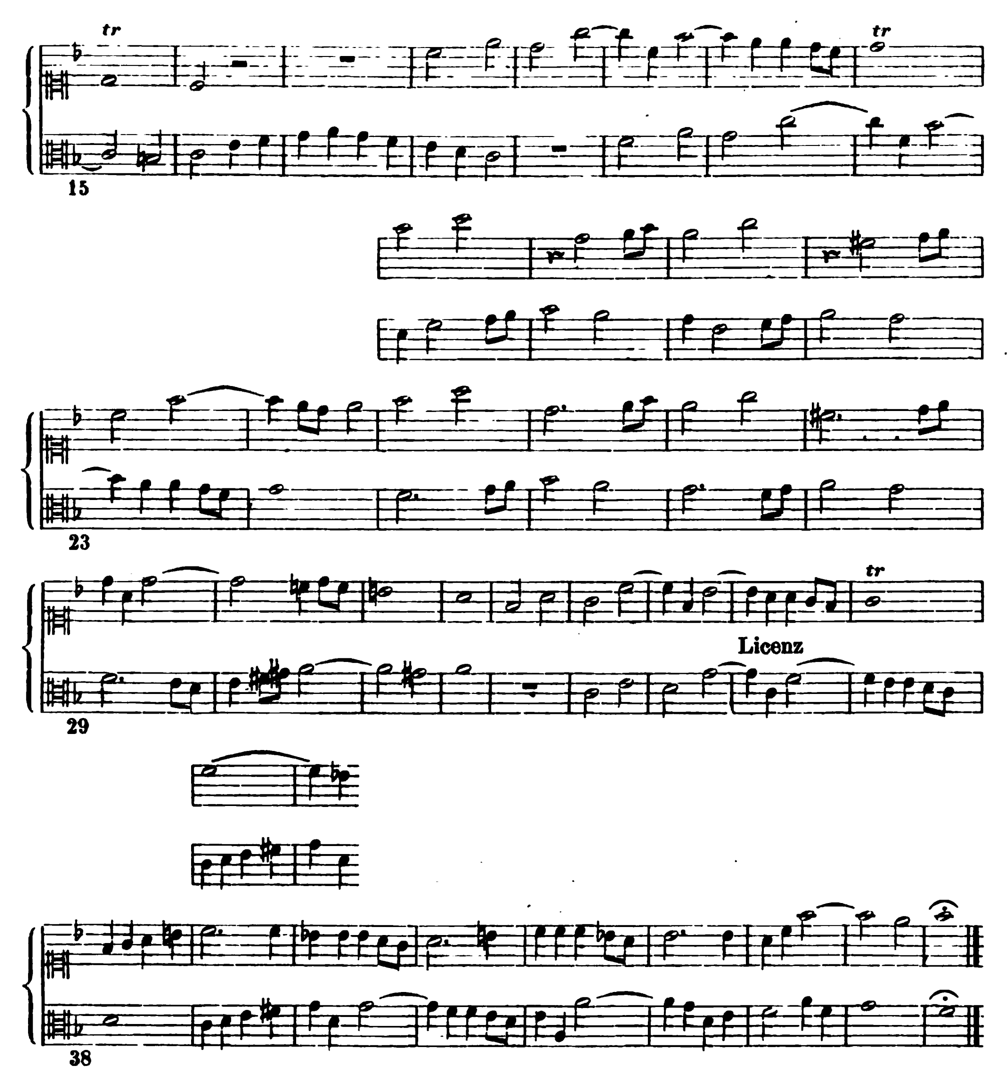




Im 5. und 6. Takt sind zwei aufeinander folgende grosse Terzen $\binom{h\ a}{g\ f}$. Vgl. die vorige Fuge Takt 9 und 10. — Takt 16 und 18 sind leere Octaven auf guter Zeit. Leere Intervalle (Einklang, reine Quinte und Octave) auf guter Taktzeit sind in der Mitte eines zweistimmigen Satzes zu vermeiden. Vgl. Fux, a. a. O., S. 65 f.; Albrechtsberger, a. a. O., S. 21 u. s. w. Albrechtsberger bringt dissonirende Bindungen an. — Takt 25 und 26 kommen ganze Noten vor; das sind Noten der ersten contrapunktischen Gattung, welche nur bei Schlüssen (Cadenzen) und im Thema selbst gestattet sind. Vgl. S. 69 Takt 40. — Die Fuge schliesst (Takt 30) nicht in der phrygischen Tonart, in der sie begonnen. Albrechtsberger ändert auch den Schluss.

Zu folgender Fuge entwirft Beethoven einige Engführungen:

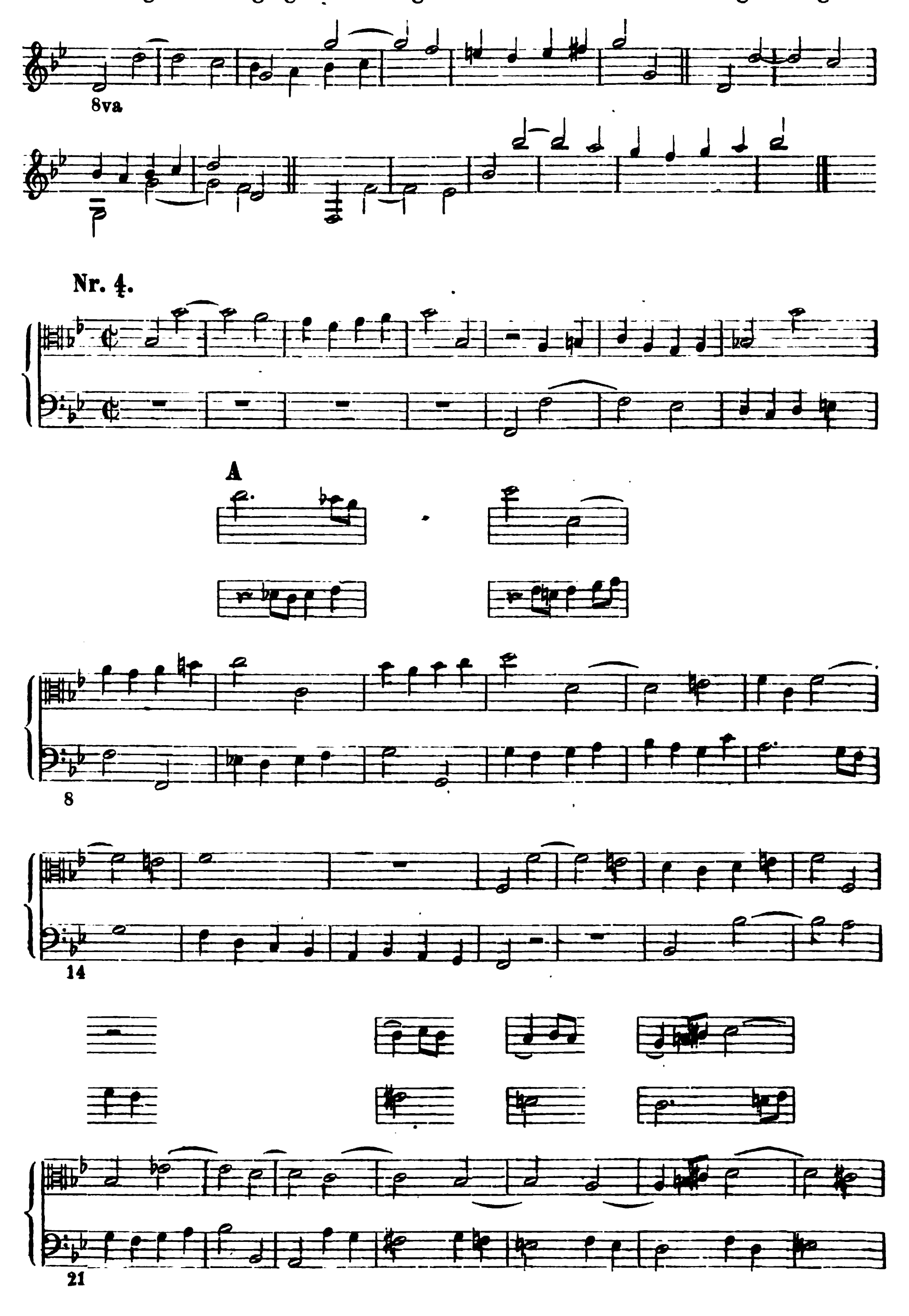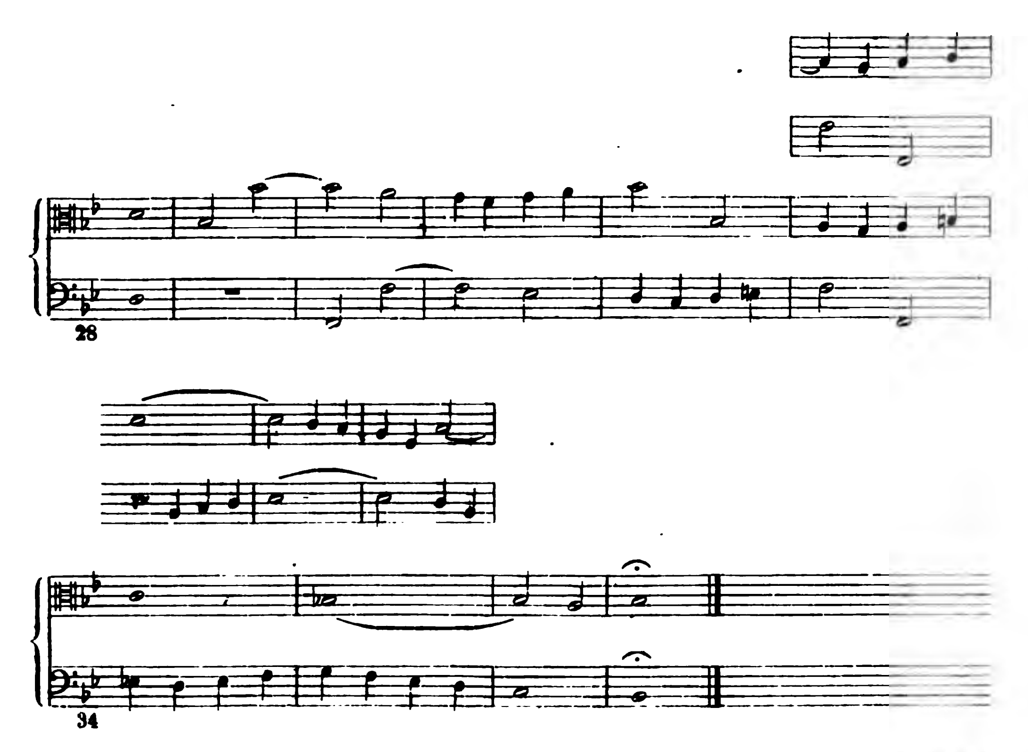




Im 10. Takt, wo nach einer Cadenz ein Zwischensatz beginnt, setzt die Oberstimme mit einem Motiv ein, welches im folgenden Takt nicht genau nachgeahmt wird und dessen Eintritt daher nicht begründet ist. Albrechtsberger macht die Stimmen einander ähnlich. — Im 10. und 25. Takt sind überflüssige Cadenzen. In einer zweistimmigen Fuge sollen nur drei Cadenzen vorkommen. Beethoven aber macht ihrer fünfe, von denen Albrechtsberger eine (Takt 25) entfernt. Die Aenderung der Takte 26 bis 28 erklärt sich aus der im 25. Takt vorgenommenen Aenderung des Nachahmungsmotivs. — Das im 36. Takt von Albrechtsberger beigefügte Wort »Licenz« bedeutet, dass hier wider die Regel in keiner Stimme eine »anschlagende« Note angebracht ist. Albrechtsberger giebt (Anw. S. 199) die Regel: »dass auf einem jeden Streiche in allen Taktarten eine anschlagende Note wenigstens in einer Stimme sein müsse, damit kein matter Gesang, sondern immer der zierliche Contrapunkt (die fünfte Gattung) vernommen werde«. — Im 40. Takt verändert Beethoven ohne Grund in der Oberstimme eine Note des dem Thema

entnommenen Nachahmungsmotivs. Albrechtsberger bringt bei der Aenderung eine Dissonanz-Ligatur an.
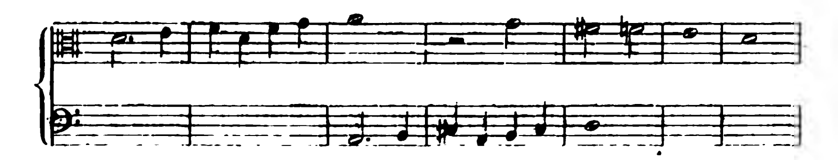
Zur folgenden Fuge gehören einige von Beethoven versuchte Engführungen:
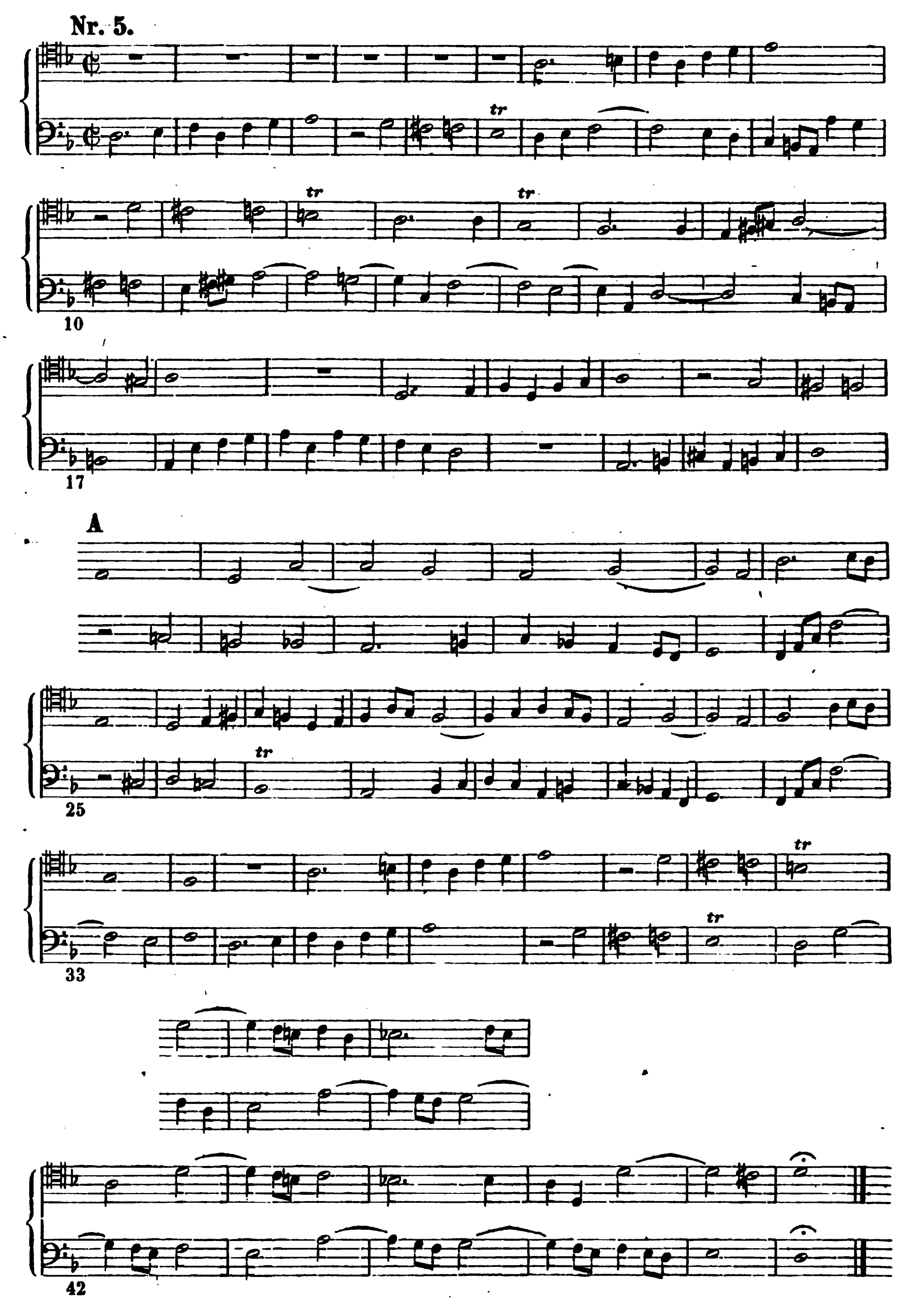




Die Beantwortung des Themas ist nicht richtig. Beethoven beantwortet die vierte Note des Führers (*a*) mit *es*. Albrechtsberger ändert nicht. — Takt 8 bis 10 kommen Septimen-Sprünge vor. Solche Sprünge sind im strengen Satz verboten. Albrechtsberger sagt (Anw. S. 23): »Alle übermässigen, auch die meisten verminderten und die drei Septimen-Sprünge sind sowohl herab, als hinauf verboten«. — Vom 10. zum 11. Takt sind schlechte verdeckte (und leere) Quinten. Verdeckte Quinten und Octaven dürfen im zweistimmigen Satze nicht vorkommen. Vgl. »Anweisung« S. 20. — Takt 20 und 21 kommen in der Oberstimme zwei Quarten-Sprünge in gleicher Richtung vor. Zwei oder mehr Sprünge, welche zusammen ein grösseres dissonirendes Intervall, wie z. B. hier eine Septime bilden, sind im strengen Satz verboten. Vgl. »Anweisung« S. 38 f. — Vom 21. Takt an ist in der Oberstimme vier Takte hindurch ausschliesslich die vierte contrapunktische Gattung angewandt. Albrechtsberger nennt das einen »matten Gesang«. Er sagt (vgl. Anw. S. 64 f., 109), der Contrapunkt solle nicht zu lange in einer Gattung herumschweifen. — Takt 33 und 34 ist in der Unterstimme ein Septimen-Sprung. Vgl. Takt 8 bis 10. Albrechtsberger bringt bei der Aenderung dissonirende Bindungen an.

Zur folgenden Fuge gehört eine vorher von Beethoven versuchte Engführung:
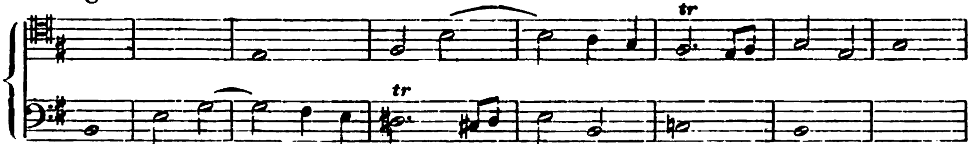




Beethoven hat das Thema, welches die Unterstimme Takt 22 bis 28 bringt, ohne Grund an mehreren Stellen verändert. Zuerst Takt 22 bis 24, wo er, die oben mitgetheilte Engführung benutzend, eine kleine Secunde (*e f*) mit einer

grossen (*h cis*) beantwortet; später Takt 25 bis 27, wo er mit einem unrichtigen Intervall (*cis* statt *c*) einsetzt und dann, statt eine Stufe abwärts zu gehen, einen Secunden-Schritt aufwärts macht u. s. w. Albrechtsberger ändert nur die letzterwähnte Stelle. — Im 31. und 32. Takt ist eine überflüssige (Formal-) Cadenz. Albrechtsberger macht eine Trug-Cadenz daraus. Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 3, Takt 10 und 25. — Im 42. Takt entsteht durch die ungebundene Halbnote *f* in der untern Stimme, und ebenso im 43. Takt durch die blosse Halbnote *c* in der obern Stimme ein »Einschnitt«. Das ist ein Fehler wider die fünfte Gattung des Contrapunktes. Vgl. »Anw.« S. 68, 109. Die Regel lautet: Wenn im Niederschlag eines Taktes Viertel- oder andere Noten von kürzerer Geltung stehen, so soll im Aufschlag entweder eine in den folgenden Takt hinüber gebundene Note, oder es sollen wieder Viertel-Noten u. dgl. angebracht werden, damit es nicht scheinet, wie Fux (a. a. O. S. 85) sagt, als ob der Gesang schliessen wollte.

Bevor Beethoven die nächste Fuge anfängt, versucht er eine Engführung wie folgt:



Die Engführung ist wegen der Veränderung des Themas in der Oberstimme unrichtig. Beethoven hat sie auch nicht benutzt.

Nr. 6.

A

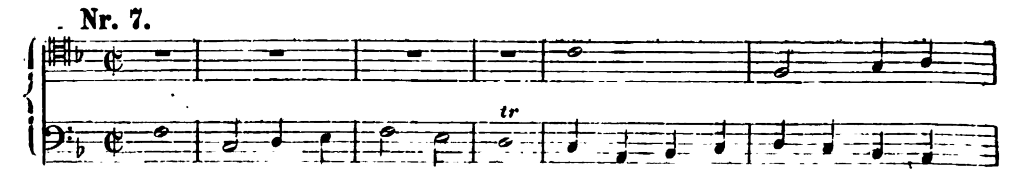
10
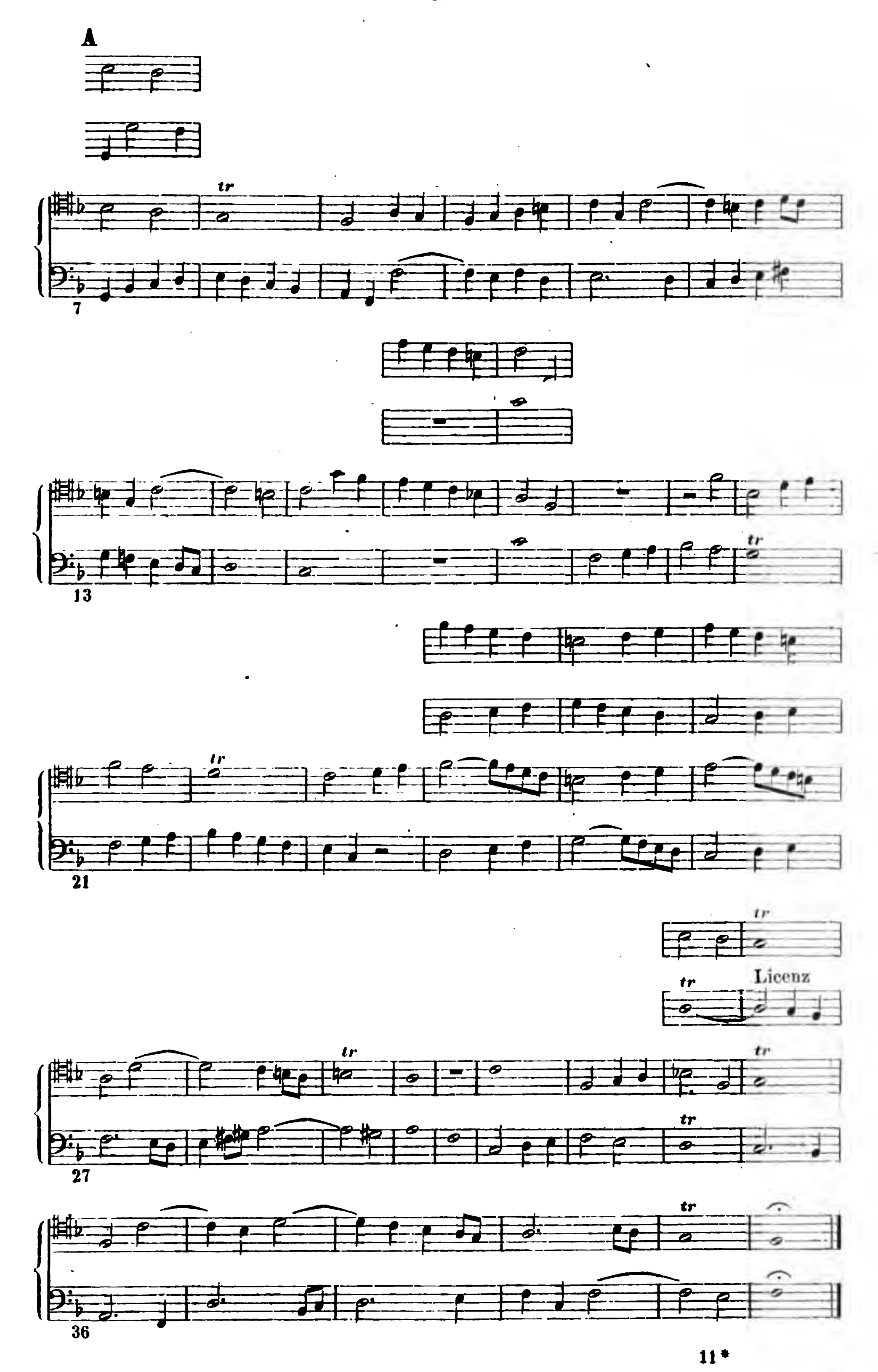
Licenz

17
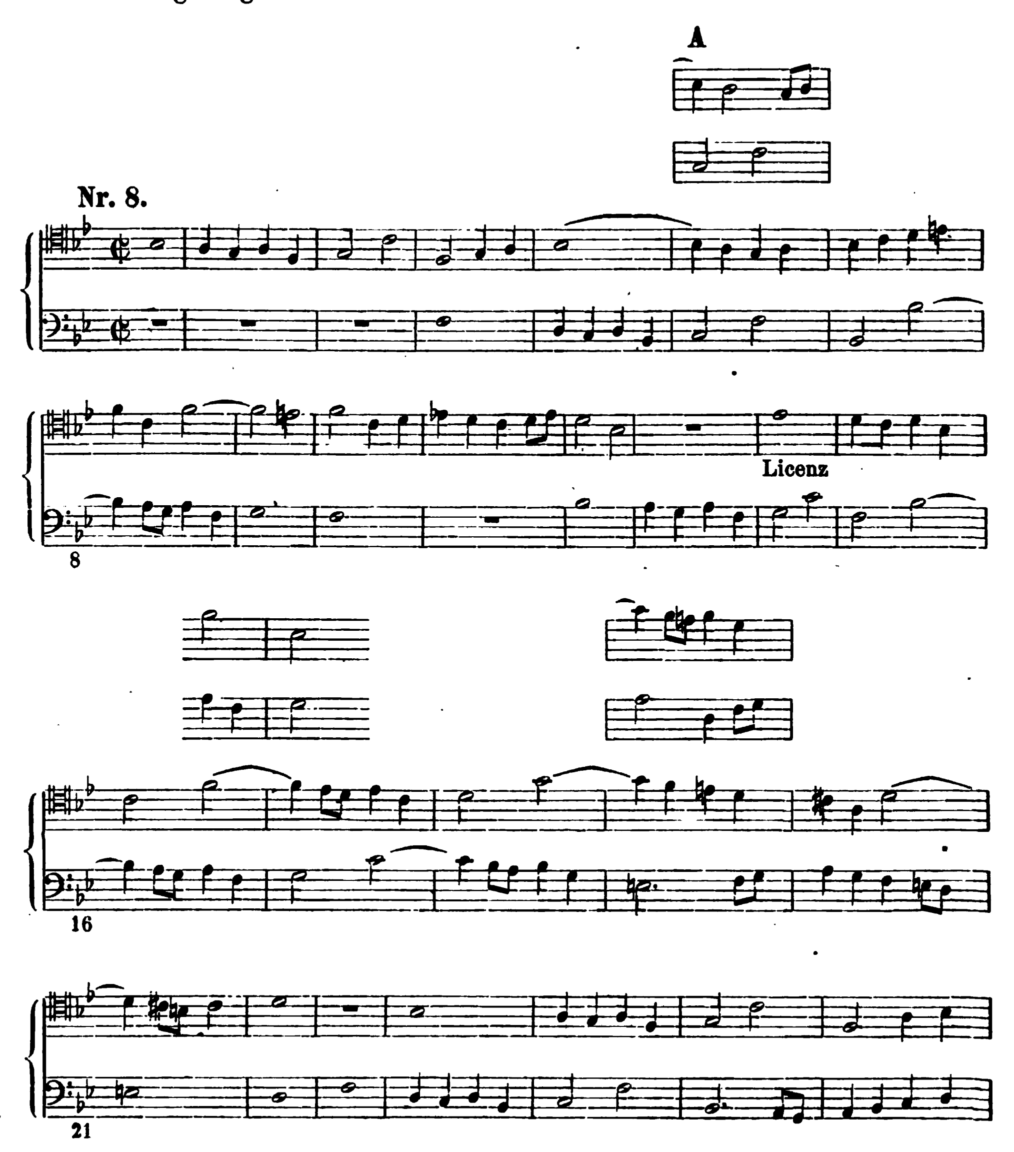
Die unrichtige Beantwortung der letzten Noten des Thema's (Takt 12 f. im Bass) ist von Albrechtsberger in dem S. 72 mitgetheilten Verzeichniss angegeben. — Albrechtsberger entfernt im 13. Takt eine Note der ersten contrapunktischen Gattung und bringt darauf, statt einer consonirenden, eine dissonirende Bindung an. Vgl. Nr. 2, Takt 16 und 25. — In der zweiten, Takt 20 beginnenden Durchführung ist die Tonordnung nicht beobachtet. Die Oberstimme hätte im 22. Takt, nachdem die Unterstimme vorher mit dem Thema auf der Dominante eingesetzt, mit dem Thema auf der Tonika, statt wieder auf der Dominante, folgen sollen. Das war aber ohne Veränderung des Themas nicht möglich. Albrechtsberger bringt die Sache dadurch in Ordnung, dass er, das Rivolto beobachtend, zuerst der Oberstimme das Thema giebt und dann die Unterstimme folgen lässt. — Im 41. Takt ist in der Oberstimme ein im strengen Satz verbotener übermässiger Quarten-Sprung. Vgl. Nr. 4 Takt 8 ff. Albrechtsberger bringt im 42. Takt eine dissonirende Bindung an.
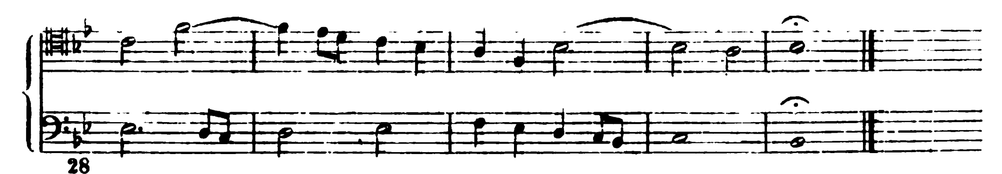
Nr. 7.




A
tr
7
13
21
Licenz
27
36

Takt 7 und 8 ist in der Unterstimme ein unmelodischer Gang, eine Folge von drei grossen Secunden. Albrechtsberger bemerkt dazu: »übel«. — Im 16. Takt führt der Zwischensatz ohne Grund nach der Haupttonart zurück, statt in der durch die unmittelbar vorhergegangene Cadenz bestimmten Tonart C dur zu bleiben. — Takt 24 bis 26 kommen wiederholt vier Achtelnoten auf einem Schlage vor. Solche sind im strengen Satz verboten. Der strenge Satz duldet Achtelnoten nur auf einem schlechten Taktgliede, nämlich auf einem zweiten und vierten Taktviertel. Vgl. »Anw.« S. 64 und 67 f. — Takt 34 und 35 ist das Thema in der Oberstimme wesentlich verändert. Statt zwei Secunden-Schritte abwärts zu machen, macht Beethoven, um offene Quinten zu vermeiden, erst einen Quarten-Sprung abwärts und dann einen Secunden-Schritt aufwärts. Albrechtsberger hilft durch Verlängerung einer Note des Themas in der Unterstimme.





Auf dem 3. Viertel des 6. Taktes ist eine Wendenote. Vgl. S. 61. — Das Wort »Licenz« im 14. Takt deutet den unregelmässigen Eintritt des Gefährten (mit *es* statt *f*) an. — Im 17. Takt verändert Beethoven das Thema ohne Grund. Statt in der Oberstimme von der letzten Note des 16. Taktes eine Quinte abwärts zu springen, macht er eine Bindung. — Im 19. Takt bringt Albrechtsberger, statt der consonirenden, eine dissonirende Bindung an.

A

Nr. 9.

9

Lic.
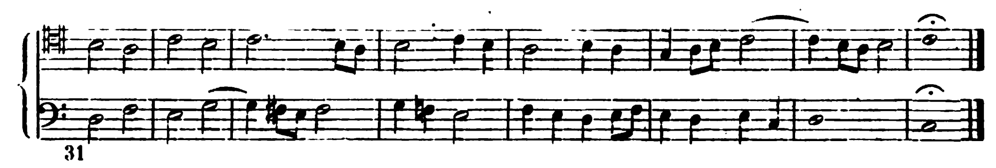
15

Variante.

Oder plagal.

7 6 8
3 ♯

23



Takt 5 und 6 ist ein unharmonischer Querstand (*h—f*). Vgl. »Anweisung« S. 40 f. — Takt 18 und 19 macht die Oberstimme einen Duodecimen-Sprung. Der strenge Satz duldet keinen höhern Sprung, als den reinen Octaven-Sprung. Vgl. »Anw.« S. 23, 40, 181. — Im Aufschlag des 21. Taktes ist eine sprungweis angebrachte verminderte Quinte. Albrechtsberger (»Anw.« S. 40 f., 177) duldet eine solche freie Dissonanz, wie es seine Aenderung zeigt, höchstens auf einem schlechten Taktgliede, z. B. auf einem zweiten oder vierten Taktviertel. — Albrechtsberger will mit seiner Variante zu den letzten Takten der zweiten Durchführung zeigen, dass da auch eine phrygische (oder plagale) Cadenz angebracht werden kann.

Zur folgenden Fuge entwirft Beethoven diese Engführungen:

A

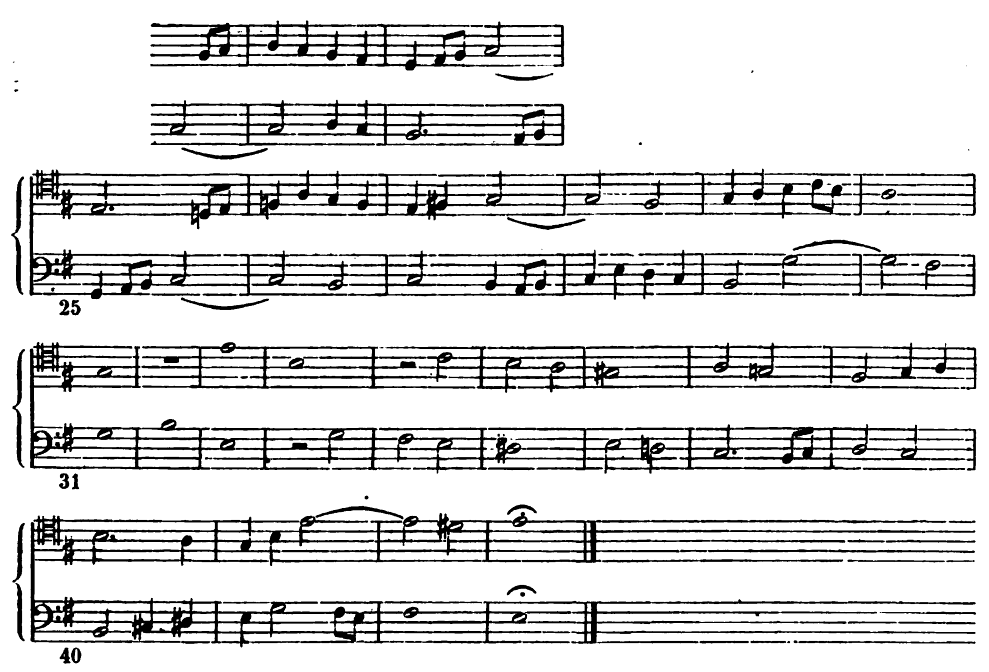
Nr. 10.

tr

10

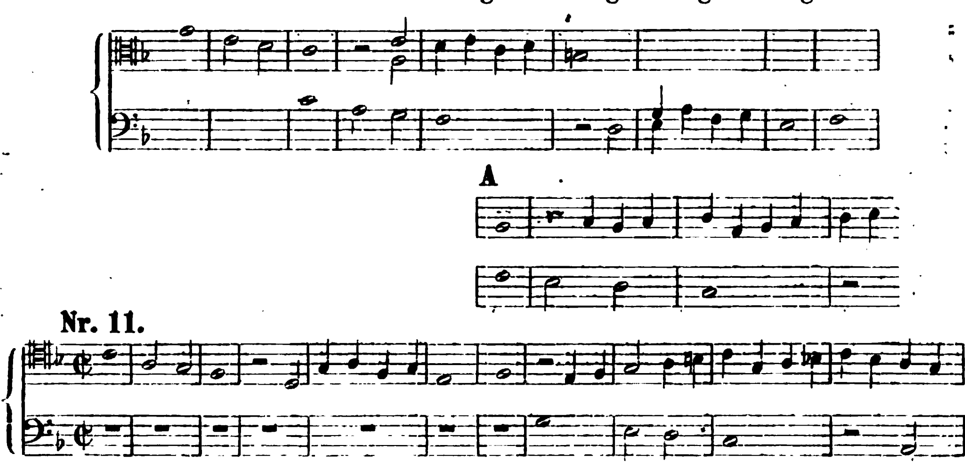
tr
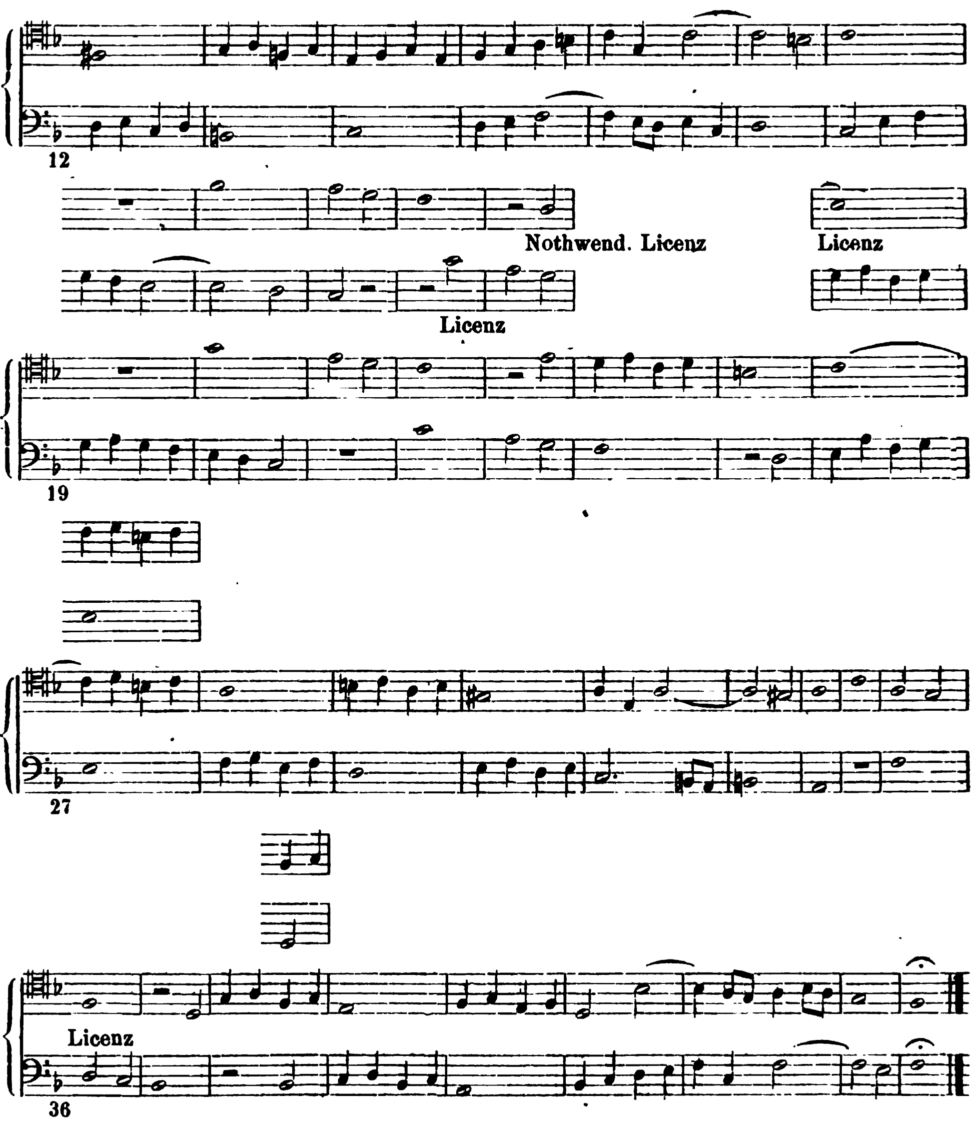
16



Beethoven beantwortet die erste Note des Führers, die Dominante (*h*), mit der Secunde der Tonart (*fis*). Die Regel lautet: Hebt der Führer auf der Quinte des Haupttons an, so soll der Gefährte mit der Tonika oder Octave des Hauptones anfangen. Vgl. »Anweisung« S. 172; Marpurg's »Abhandlung von der Fuge« (Berlin, 1753) S. 35 u. s. w. Richtig beantwortet konnte und musste der Gefährte einen Takt früher eintreten. — Im 13. Takt ist in der Oberstimme ein unmelodischer Gang, eine abgegrenzte übermässige Quarte (*g—cis*). Vgl. S. 49 Nr. 4 und S. 83 Takt 7. — Im 18. Takt setzt die Unterstimme mit dem Thema auf der zweiten, statt auf der ersten Stufe der Tonart ein. — Takt 25 bis 27 wendet sich die Modulation ohne Grund nach C dur. Ebenda hat die Unterstimme in Folge eines wiederholten Secunden-Schrittes (*c h*) einen einförmigen Gang. Albrechtsberger nennt das (Anw. S. 38, 53 f.): Monotonie. Vgl. S. 48 Nr. 1.

Beethoven versucht zur nächsten Fuge eine Engführung wie folgt:
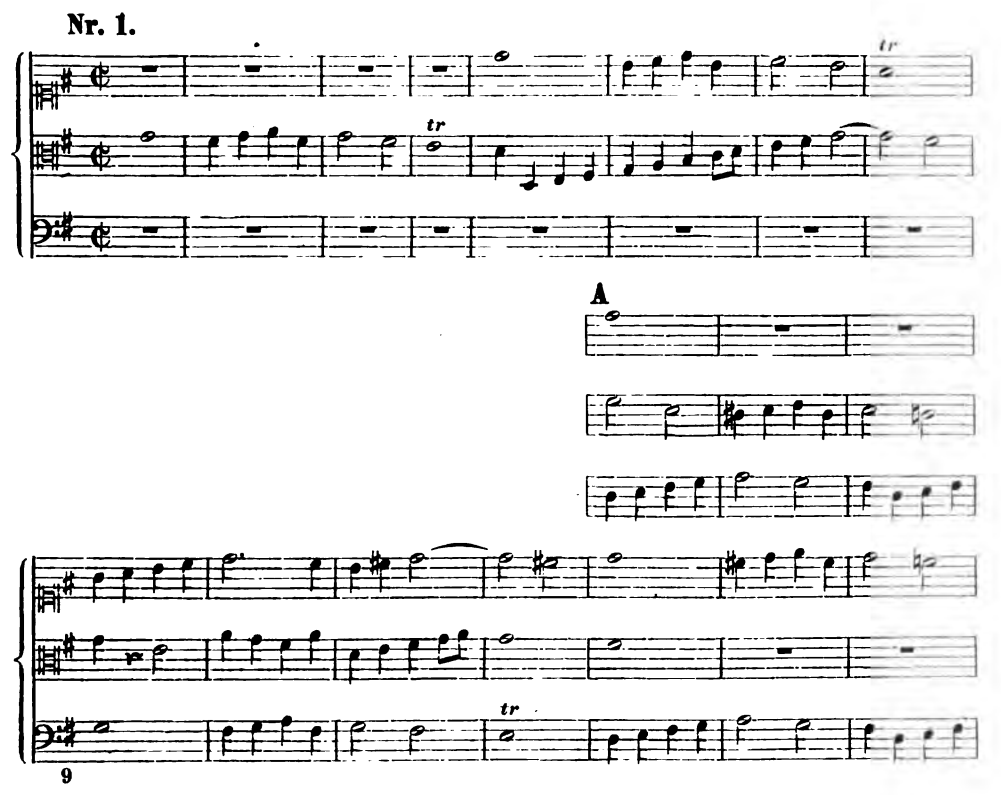




Beethoven beantwortet im 8. Takt wiederum, wie in der vorigen Fuge, die erste Note des Führers, die Dominante, mit der zweiten Stufe der Tonart, statt mit der Tonika. — Im 20. Takt, beim Rivolto, setzt die Oberstimme wiederum, wie in der vorigen Fuge, mit dem Thema auf der zweiten, statt auf der ersten Stufe der Tonart ein. — Takt 23 und 24 ist das Thema in der Oberstimme, und zwei Takte später in der Unterstimme verändert. Beethoven, dem oben mitgetheilten Entwurf folgend, schreibt das erste Mal die fünfte Note des Themas eine Quinte zu hoch, das andere Mal die sechste Note des Themas eine Terz zu tief. Albrechtsberger bringt bei der Aenderung eine durchgehende Septime an und bezeichnet das als eine »nothwendige Licenz«. Die andern »Licenzen«, Takt 22 und 26, bestehen in der Verkürzung und Verlängerung einiger Noten des Themas. — Takt 38 ist in der Unterstimme wieder eine Note des Themas verändert und eine Terz zu hoch gesetzt.
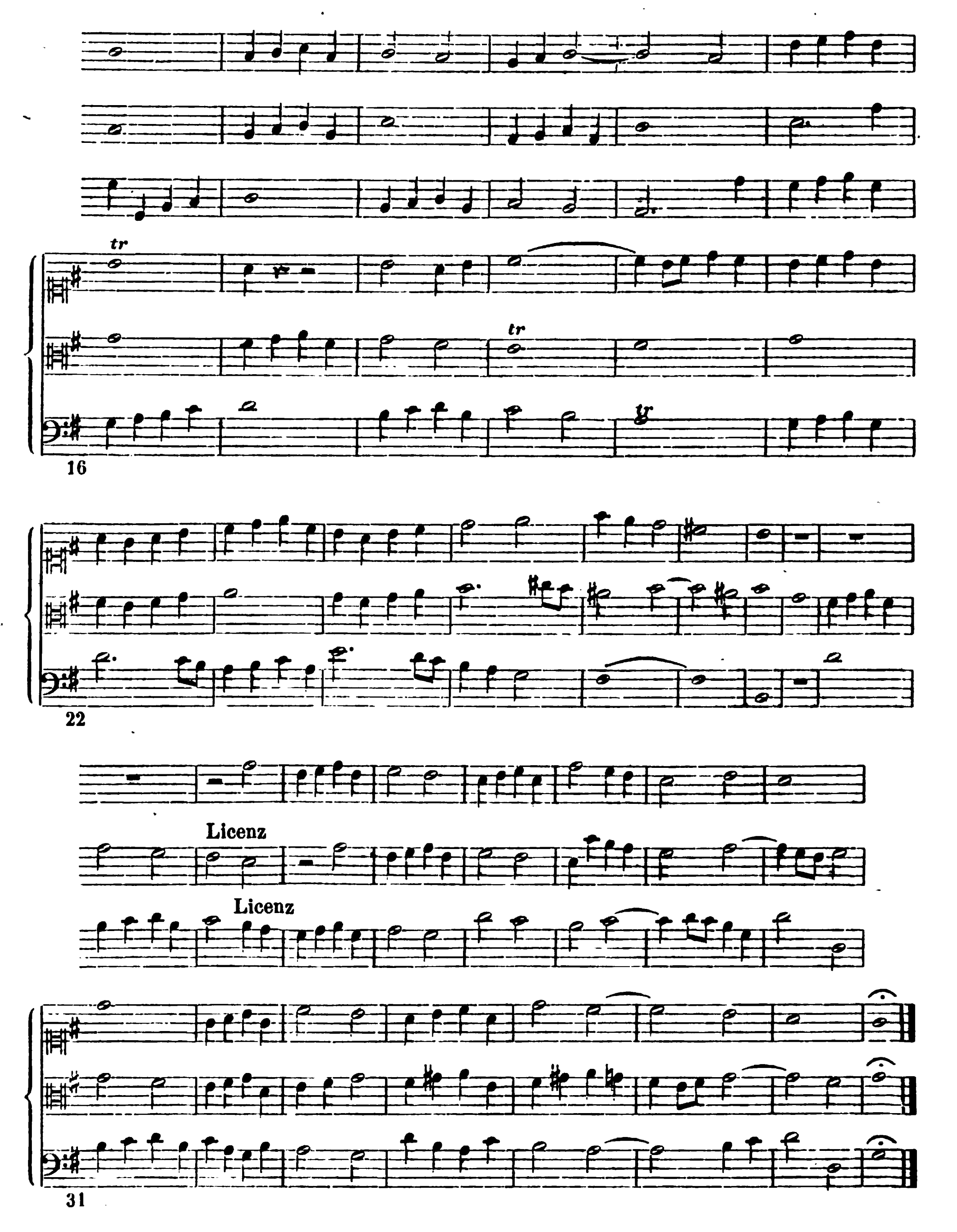
V. Dreistimmige Fuge.

Bei der drei- und vierstimmigen Fuge bleiben die Regeln der zweistimmigen Fuge, insofern sie nicht in Folge der Mehrstimmigkeit erweitert oder beschränkt werden müssen, aufrecht. Eine Ausnahme bilden die Cadenzen. Die zweite Durchführung kann mit einer ganzen oder förmlichen, nach der 5. Gattung des drei- oder vierstimmigen Contrapunkts eingerichteten Cadenz geschlossen werden. Sonst dürfen förmliche Cadenzen nur dann angebracht werden, wenn vor oder auf ihrem Schlussaccord eine Stimme mit dem Thema eintritt. Am Schluss der ersten Durchführung und anderwärts, z. B. beim Eintritt der dritten Stimme in der ersten Durchführung, können Trugcadenzen angebracht werden. In jeder Durchführung folgt die dritt-eintretende Stimme der ersten; hat die erste Stimme den Führer, so bekommt die dritte Stimme auch den Führer u. s. w. Das Thema kann in jeder Durchführung, namentlich in der zweiten, mehr als einmal von jeder Stimme und dann in andern, als in den normalen Lagen des Führers und Gefährten vorgetragen werden. Auch können durch Nachahmungen gebildete Zwischensätze eingewebt werden. Wir werden in den kommenden Arbeiten Beethoven's solche Zwischensätze mehr und mehr anwachsen sehen.

Vorhanden sind 7 im strengen Satz geschriebene dreistimmige Fugen und eine früher (Seite 70) erwähnte Fuge in freier Schreibart. Von ersteren sind folgende hier aufzunehmen:
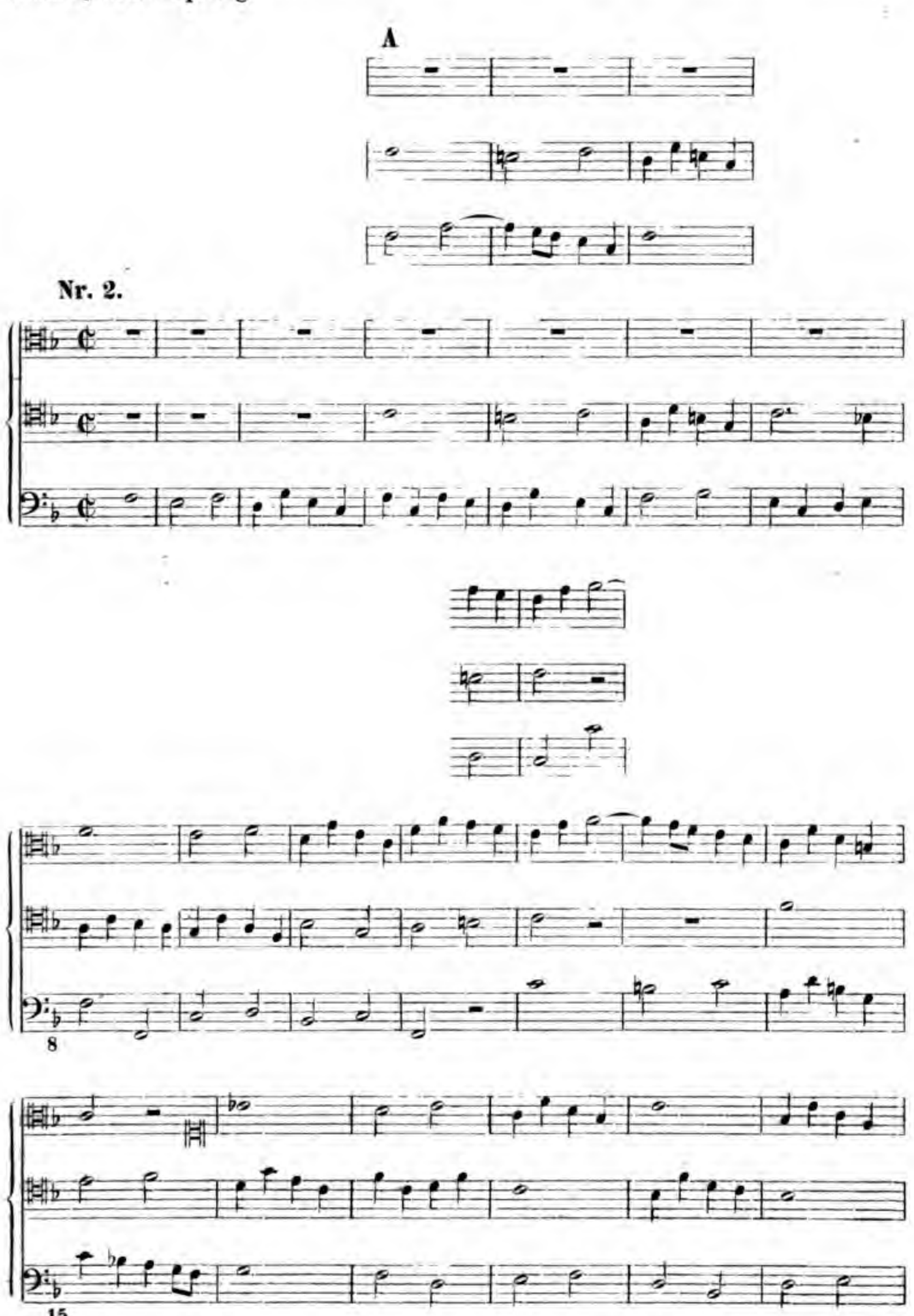
Nr. 1.
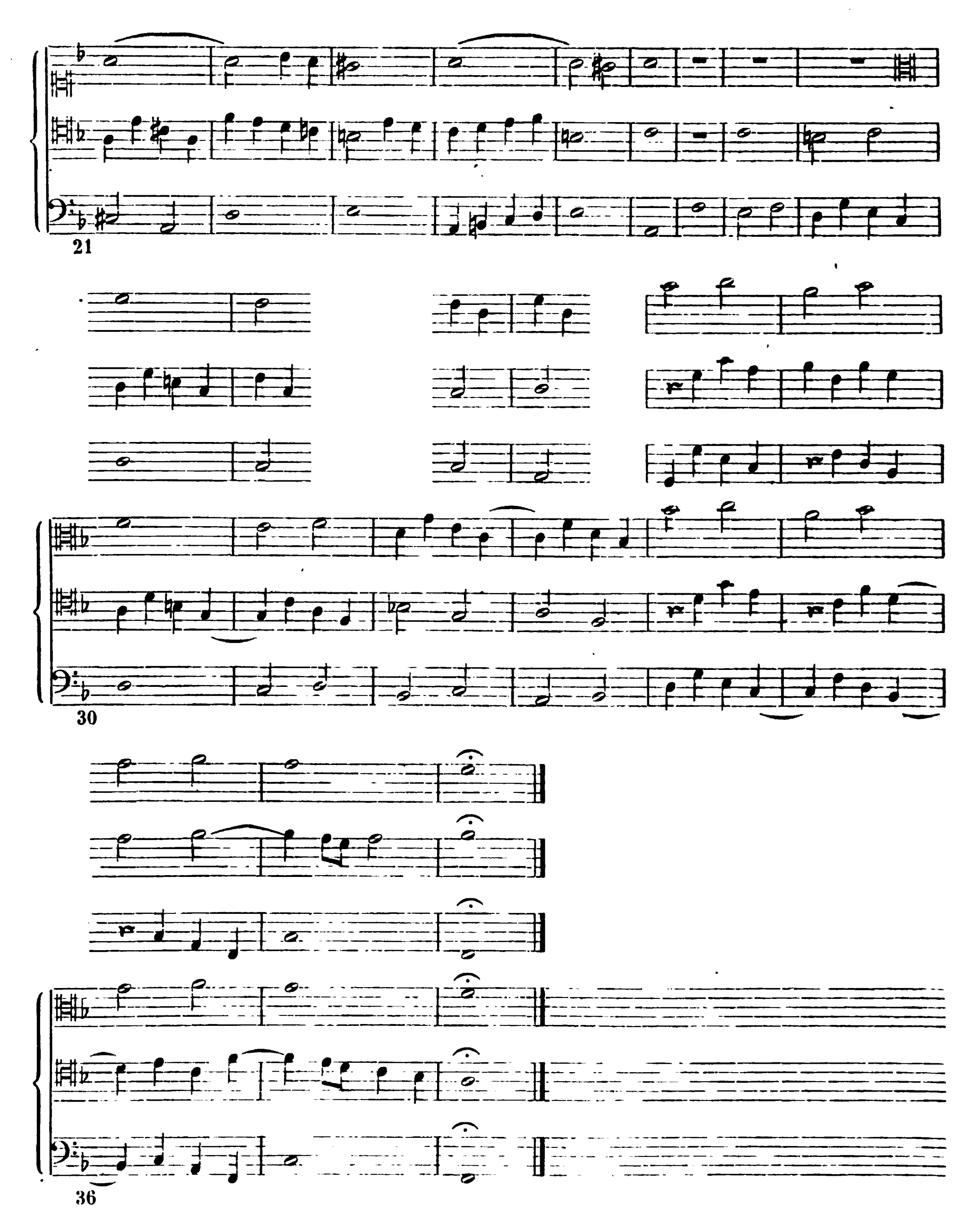




Sopran und Alt bringen im 13. und 16. Takt das Thema nicht auf der vorgeschriebenen Tonstufe. Diejenige Stimme, welche in der ersten Durchführung den Führer hatte, soll in der zweiten Durchführung den Gefährten bekommen; und umgekehrt. Demnach musste Takt 13 der Alt mit dem Gefährten eintreten, und der Sopran mit dem Führer folgen. — Im 17. Takt hat die Oberstimme eine Pause, welche hier nicht zulässig ist, weil nicht das Thema oder ein Nachahmungsmotiv darauf folgt. Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 1 Takt 38. — Im

18. und 19. Takt sind Octaven-Parallelen zwischen den äusseren Stimmen. — Takt 31 bis 33 ist das Thema in der Oberstimme wesentlich verändert. Beethoven macht aus einem Terzen- einen Quinten-Sprung, und aus einem Secunden-Schritt einen Quarten-Sprung.
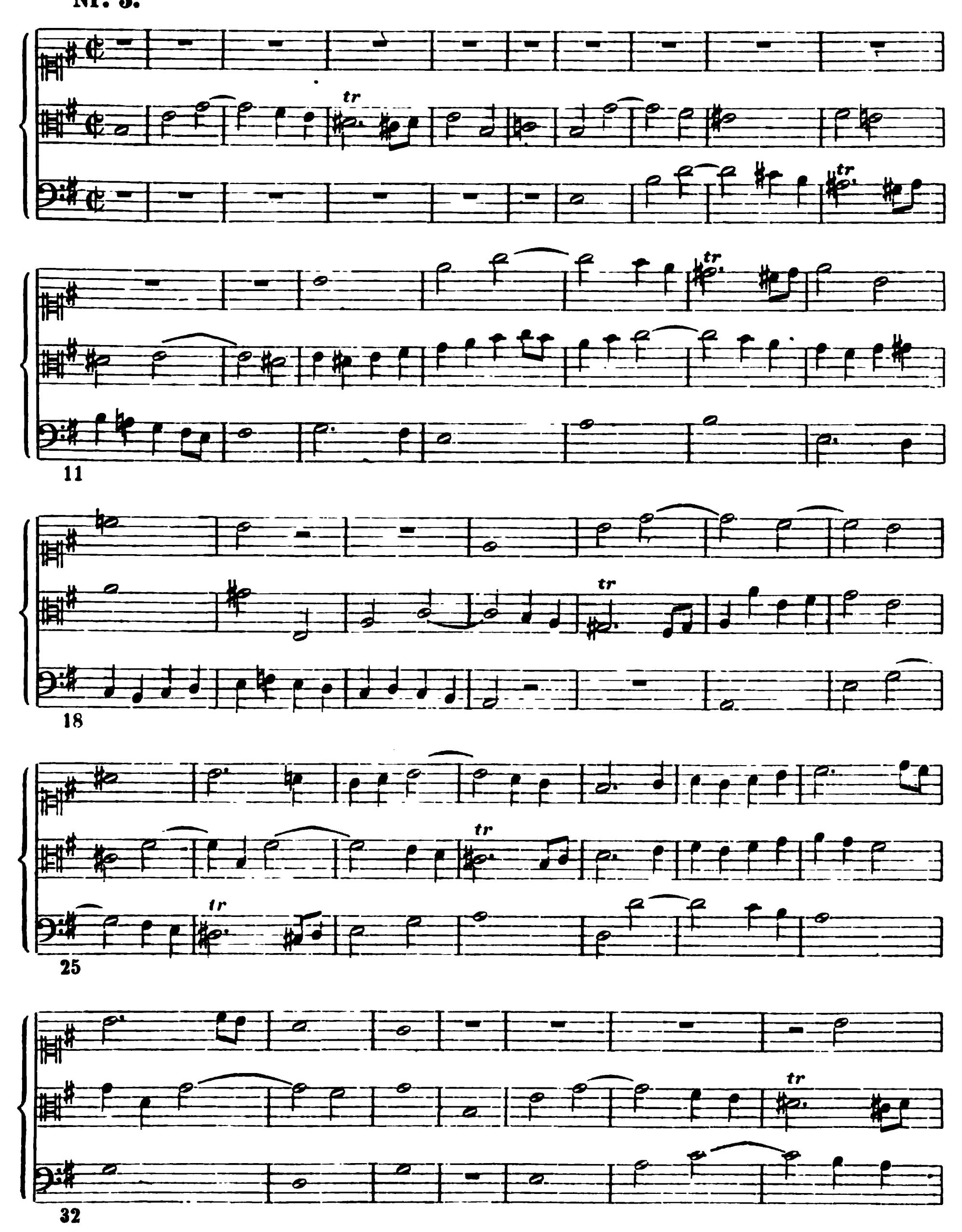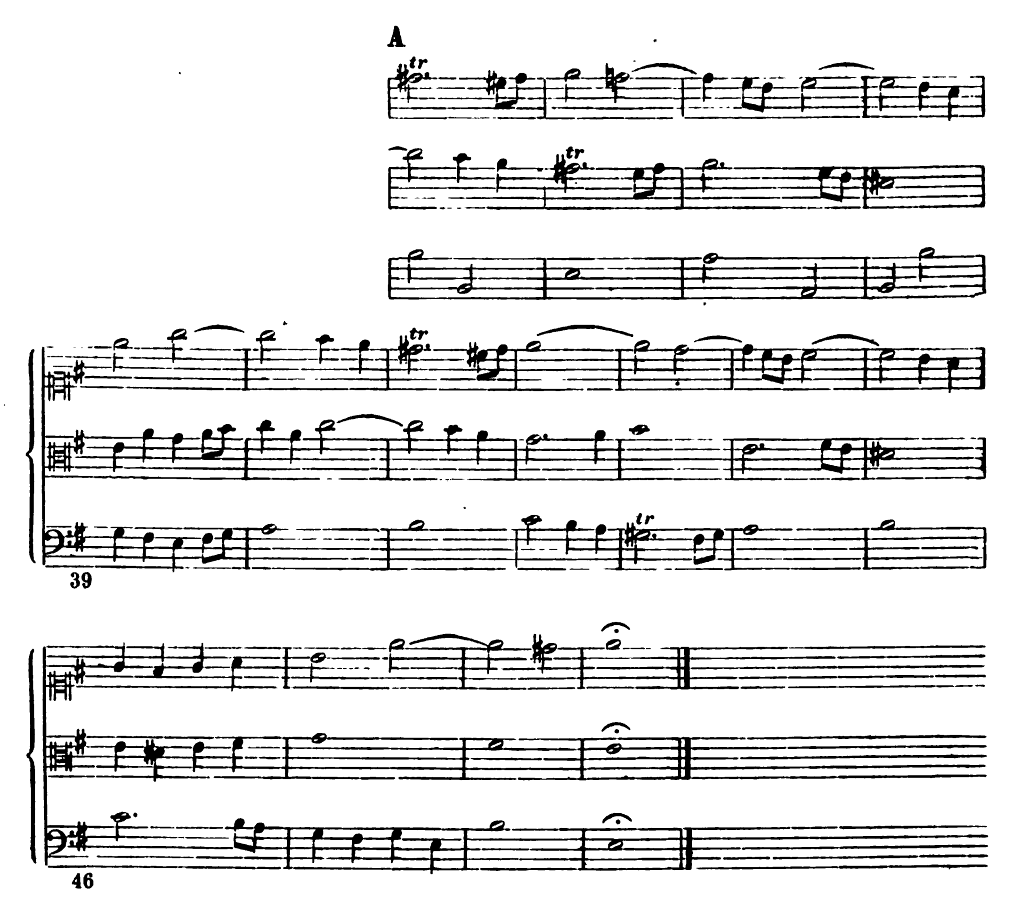




Takt 3 bis 5 hat die Unterstimme lauter Viertelnoten. Das ist ein Fehler wider die anzuwendende fünfte Gattung des Contrapunktes, in welcher gleiche Noten von der zweiten, dritten oder vierten contrapunktischen Gattung höchstens vier oder fünf Streiche (halbe Takte) hindurch vorkommen dürfen. Vgl. »Anweisung« S. 64, 67. — Takt 11 und 12 macht der Bass einen im strengen Satz verbotenen Duodecimen-Sprung. Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 9 Takt 18 f. — Im 30. und 31. Takt ist in der Mittelstimme, und zwei Takte später in der Oberstimme das Thema verändert. Beethoven lässt die vorletzte Note des Themas

liegen, statt sie eine Quarte aufwärts zu führen. Albrechtsberger macht bei der Aenderung im 31. Takt offene Quinten zwischen Tenor und Bass. — Die Takt 34 bis 36 vorgenommenen Aenderungen ergeben sich aus den vorher (Takt 30 ff.) vorgenommenen. — Bei der Cadenz, Takt 37 f., ist der Leitton (*e*) nicht vorschriftsmässig angebracht. Die Regel will, dass der Leitton als vorletzte Note einer Stimme vorkomme und dann eine Stufe aufwärts geführt werde. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 109, 126, 183.

Nr. 3.
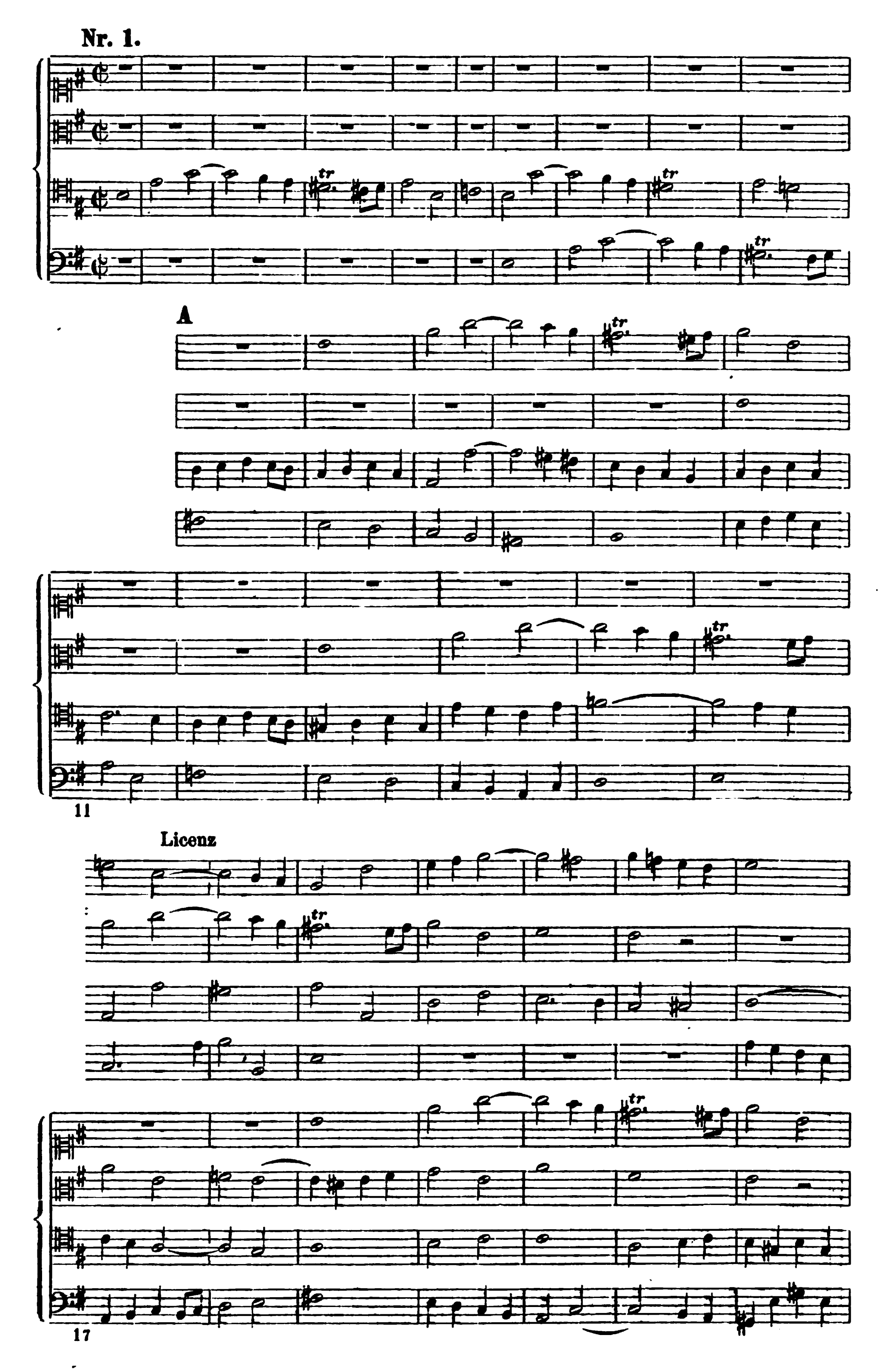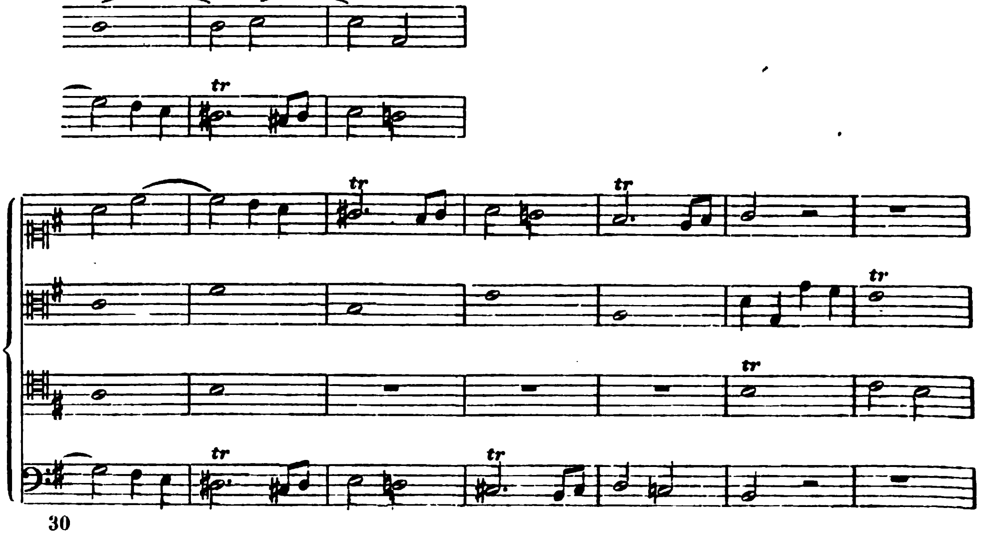




Takt 11 bis 13 ist das Thema im Bass verändert. Im 19. Takt macht die Mittelstimme einen Decimen-Sprung. Im 23. Takt ist das Thema in der Oberstimme und im 27. Takt in der Unterstimme verändert. In der letzten Engführung, Takt 39 ff., ist das Thema in keiner Stimme ungeändert geblieben. Von allen diesen Regelwidrigkeiten hat Albrechtsberger keine entfernt. Dass er sie übersehen habe, ist bei seiner Genauigkeit nicht anzunehmen. Albrechtsberger beseitigt nur einige der ersten contrapunktischen Gattung angehörende Noten und einen Querstand (*g—gis*) im 42. und 43. Takt zwischen Alt und Bass. Dabei kürzt er die Stelle um einen Takt. In Betreff der Beantwortung des Themas kann man die zweistimmige Fuge Nr. 6 vergleichen, welcher dasselbe Thema zu Grunde liegt.

VI. Vierstimmige Fuge.
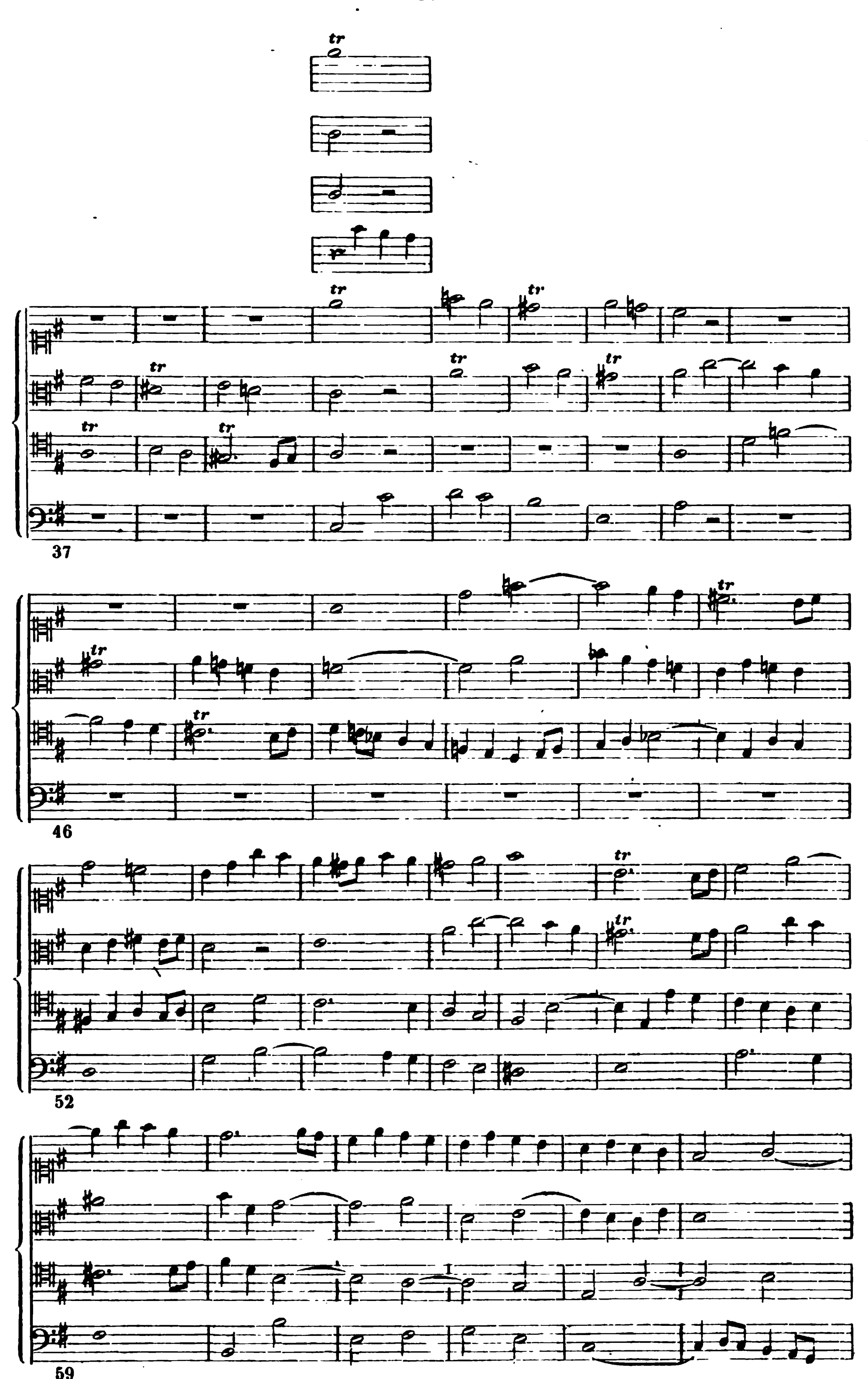
Vorhanden sind neun im strengen Satz geschriebene vierstimmige Fugen. Dazu kommt eine mit Benutzung des doppelten Contrapunkts in der Octave geschriebene Fuge, welche später mitgetheilt werden wird. Von ersteren folgt hier eine Auswahl.
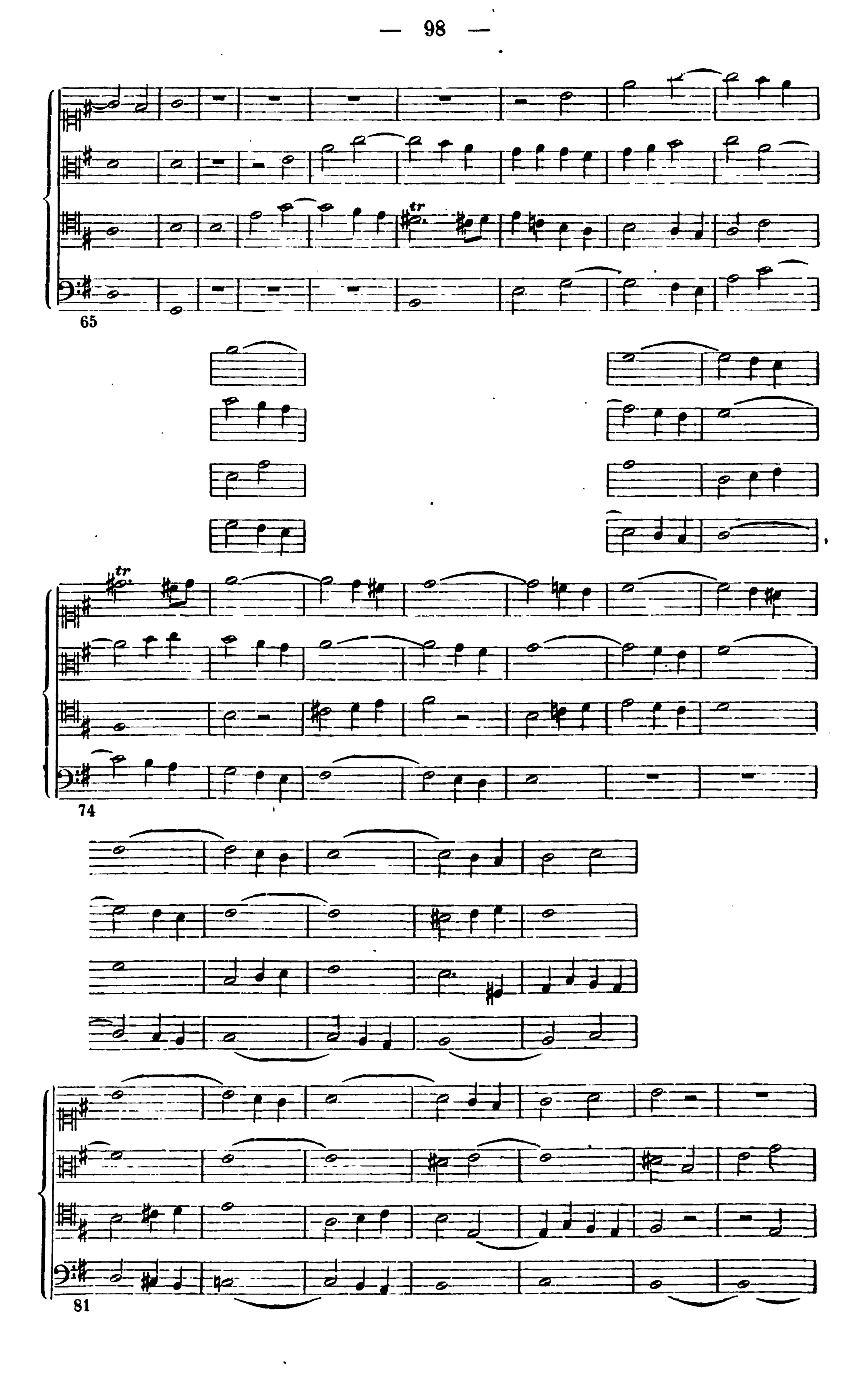

Nr. 1.
A
11
Licenz
17
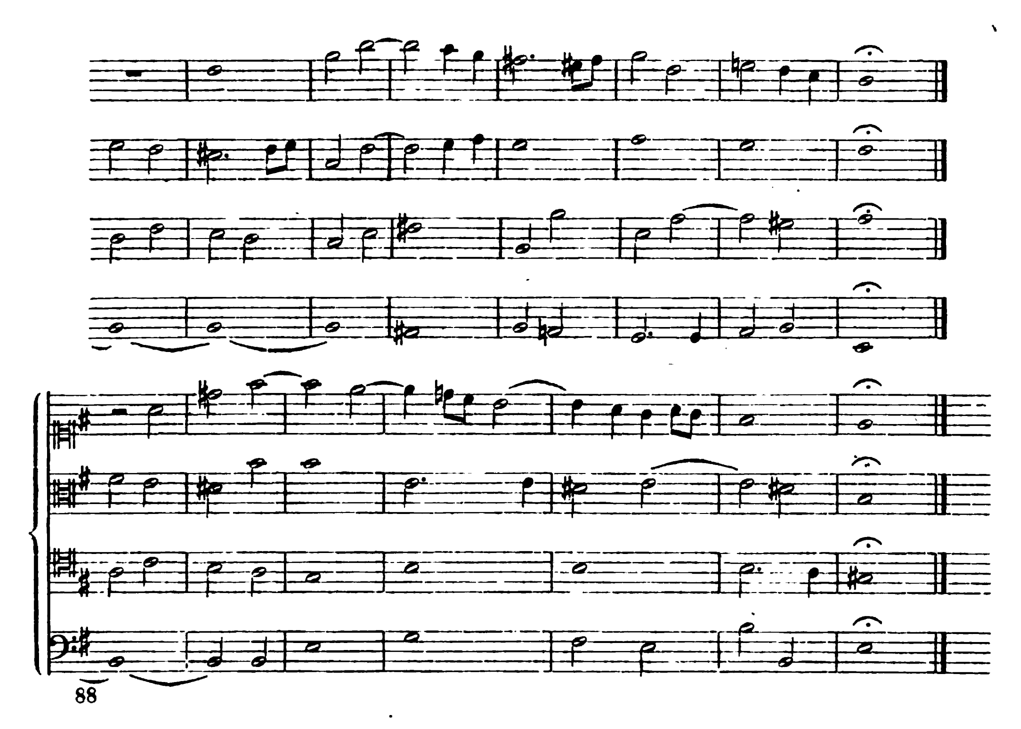
24



30


tr
37
46
52
59
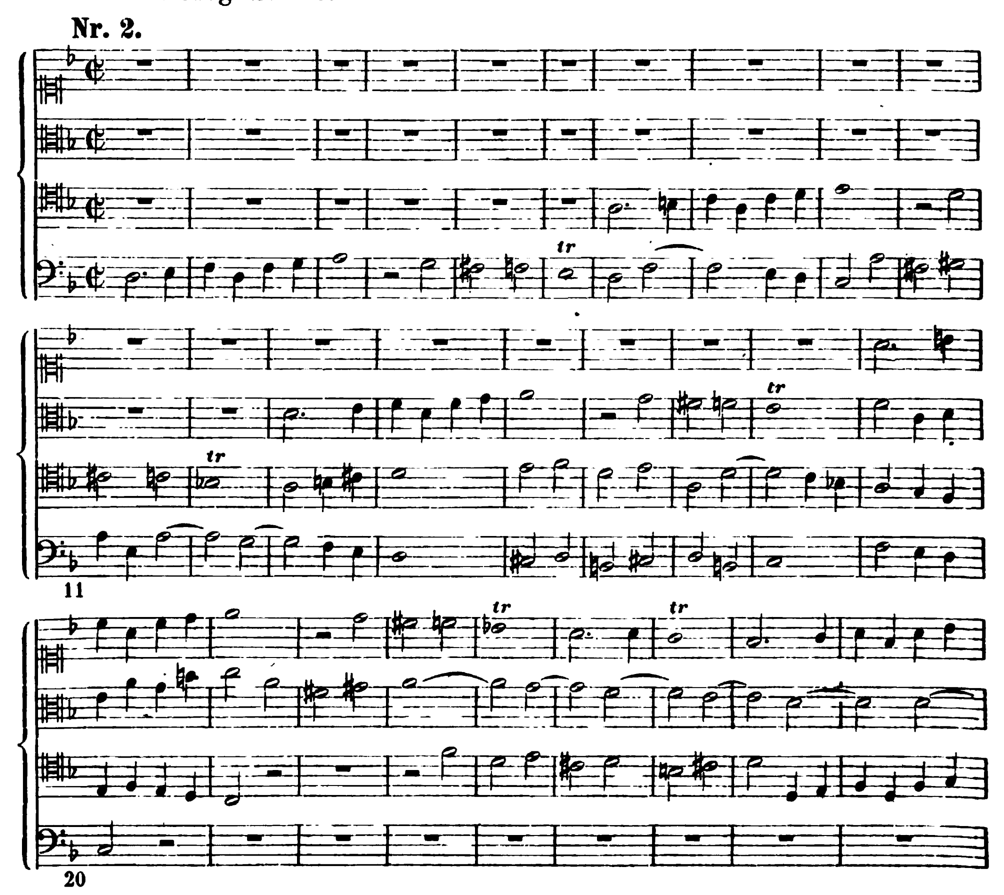

tr
65
tr
74
81
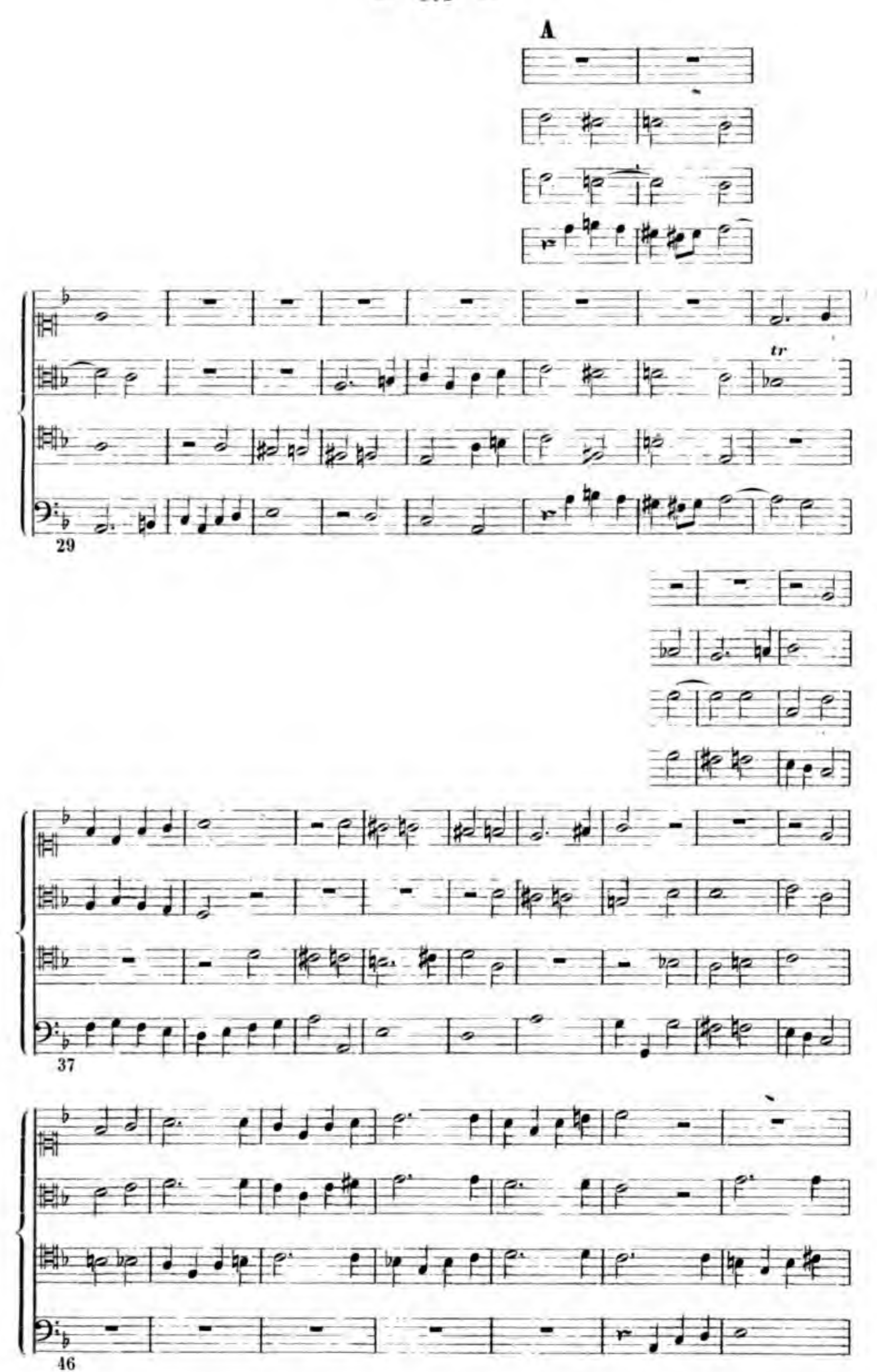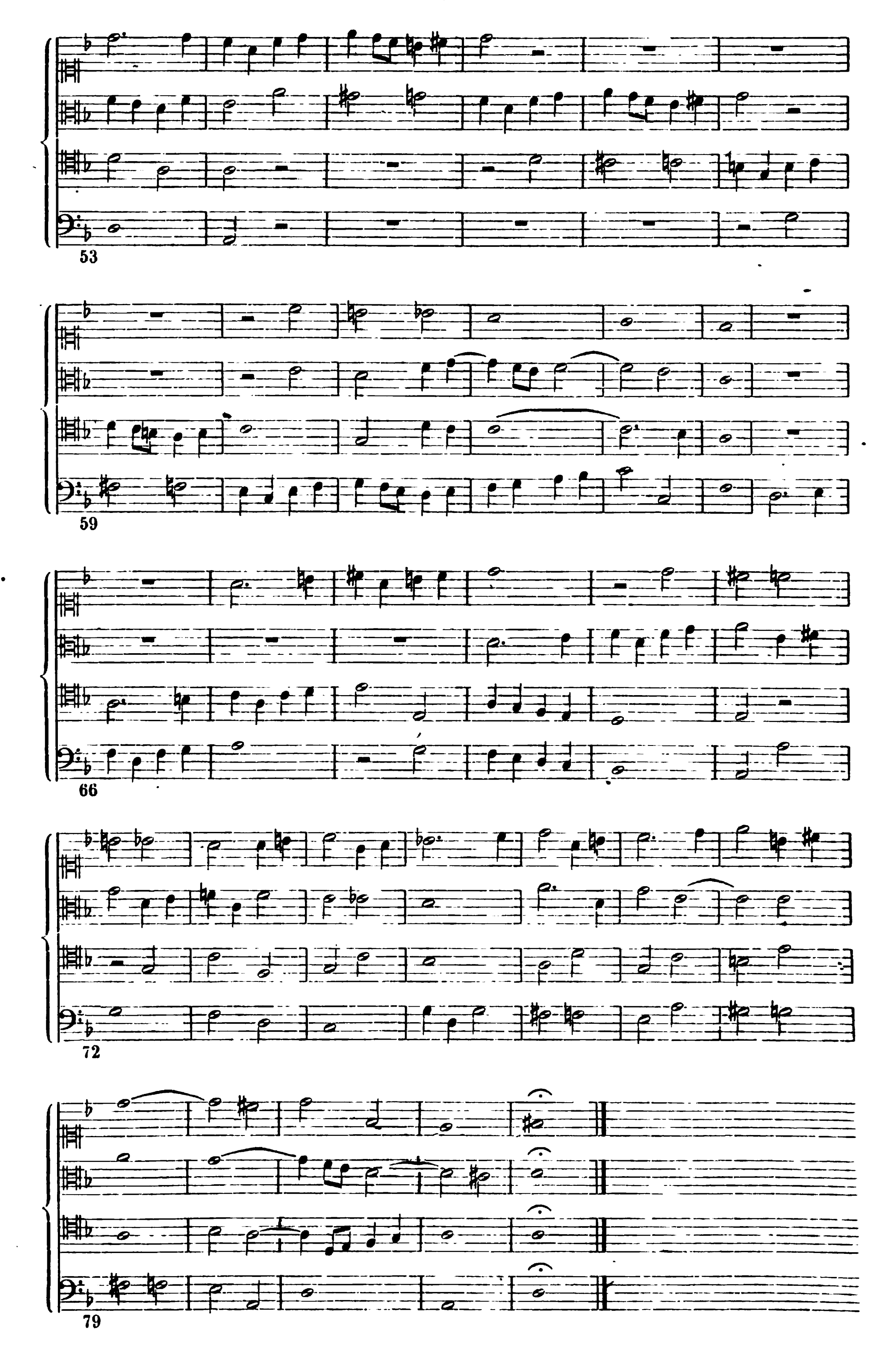


Beethoven giebt dem Bass Takt 7 bis 13 die früher (S. 72) von Albrechtsberger angegebene »plagale« Antwort. Dennoch ändert Albrechtsberger die Note *f* im 12. Takt, wahrscheinlich nur, um den Uebergang in die Tonart der Unterdominante zu beseitigen und den nächsten Eintritt des Themas in der Haupttonart zu ermöglichen. — Im 13. Takt bringt der Alt den »plagalen« Gefährten, nachdem ihn unmittelbar vorher der Bass gehabt hat. Das ist wider eine Regel des Wiederschlags. Albrechtsberger's Regel (»Anw.« S. 197) lautet: Wenn die (ihrem Eintritt nach) erste Stimme in der Quinte des Hauptttons anfängt, so antwortet die zweite in dem Hauptttone, die dritte wiederum in der Quinte, die vierte abermal im Hauptttone. Vgl. auch Marpurg's »Abhandlung von der Fuge« (Berlin, 1753) S. 95. Albrechtsberger ändert der Regel gemäss. — Im 30. und 31. Takt kommen drei Fehler vor. Im Aufschlag des 30. Taktes ist eine verdoppelte falsche Quinte. Takt 30 und 31 macht der Alt einen übermässigen Quarten-Sprung. Zu Anfang des 31. Taktes ist die gebundene Septime (*c*) mit ihrem Auflösungston (*h*) begleitet. Vgl. die Uebungen im Contrapunkt Nr. 17, 22 u. s. w. — Im 40. Takt bringt der Bass ein Motiv, dessen Eintritt nicht begründet ist. Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 1. Takt 38. — Im 73. Takt sind offene Primen zwischen Tenor und Bass. Albrechtsberger hat sie nicht beseitigt. — Takt 75 und 76 sind zwischen Tenor und Bass durch eine Pause unterbrochene Quinten-Parallelen. Solche Parallelen werden behandelt, als wenn die Pause nicht da wäre. Sie können aber durch einen Quarten-Sprung, wie ihn Albrechtsberger bei der Aenderung anbringt, beseitigt werden. Vgl. »Anweisung« S. 37. — Takt 81 tritt das Durchführungsmotiv im Bass nicht vollständig ein. Es fehlt eine Note zu Anfang. Das Motiv sollte einen Takt früher mit einer gebundenen Ganznote (*d*) beginnen. — Takt 81 und 82 ist eine unmelodische Fortschreitung im Bass, und ein Querstand (*cis—c*) zwischen Tenor und Bass. — Vom

84. zum 85. Takt sind Quinten-Parallelen zwischen Sopran und Bass. Auch sind die im Aufschlag des 84. Taktes eintretenden zwei Quarten, man mag sie nun als durchgehende, als vorbereitende oder als vorhaltende Noten ansehen, nicht richtig behandelt. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 99 f.; Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, 1. Theil, S. 50, 82. — Takt 88 ff. bringt die Oberstimme das Thema nicht in der vorgeschriebenen Lage. Nach den Vorschriften der strengen Schule soll wo möglich in der letzten Durchführung jede Stimme mit dem Thema auf derselben Tonstufe einsetzen, auf der sie es in der ersten Durchführung gebracht hat. Demnach musste die Oberstimme das Thema eine Stufe höher bringen, als es in Beethoven's Arbeit geschehen ist. — Von andern Fehlern der letzten Engführung ist hervorzuheben, dass keine Stimme das Thema vollständig und genau bringt. Albrechtsberger sagt (»Anw.« S. 181): »Bei vollstimmigen Fugen können mehrere Stimmen (in der Engführung) eine kleine Abänderung bekommen, wenn nur die zuletzt eintretende Stimme das Thema ganz vorträgt und wie das erstemal vollendet«. Albrechtsberger sieht bei der Aenderung darauf, dass die zuletzt eintretende Stimme, der Sopran, das Thema, bis auf eine erlaubte Veränderung am Schluss, vollständig und in derselben Lage bringt, wie zu Anfang der Fuge. — In den zwei letzten Takten lässt Beethoven den Leitton, statt ihn eine Stufe aufwärts zu führen, eine Terz fallen. Albrechtsberger tadelt eine solche Führung in seiner »Anweisung« S. 126.

Nr. 2.




A
tr
29
37
46
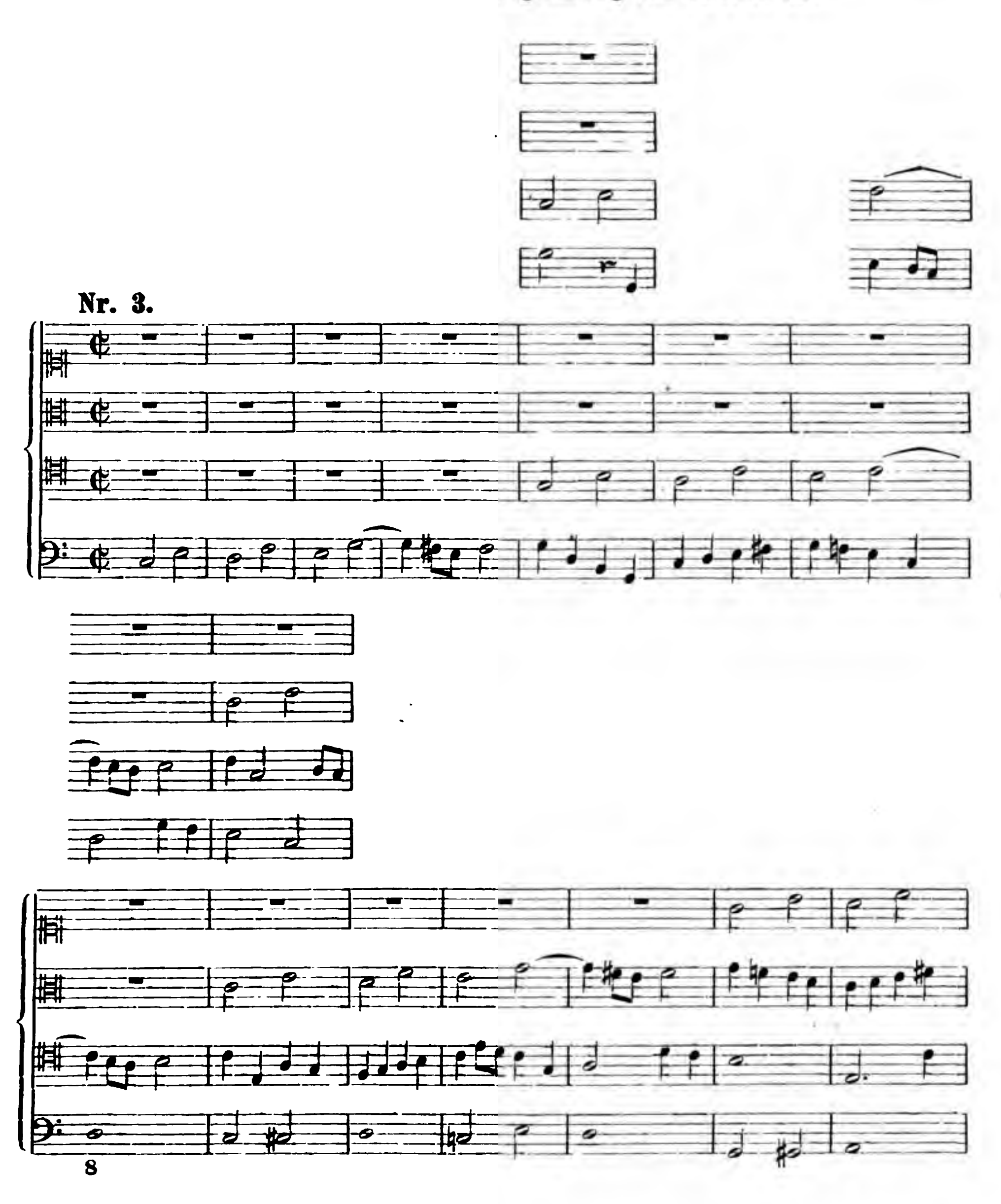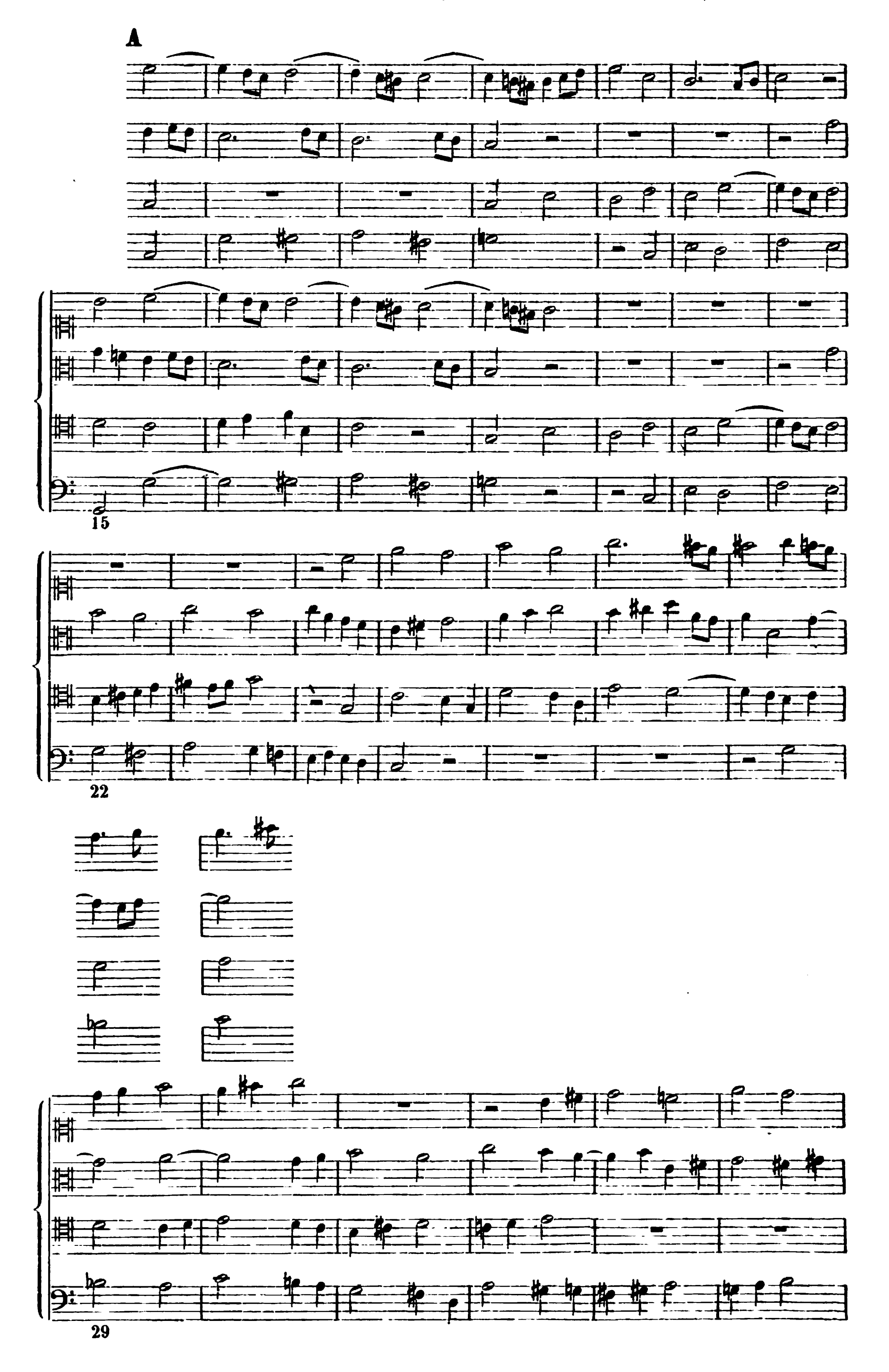


53
59
66
72
79

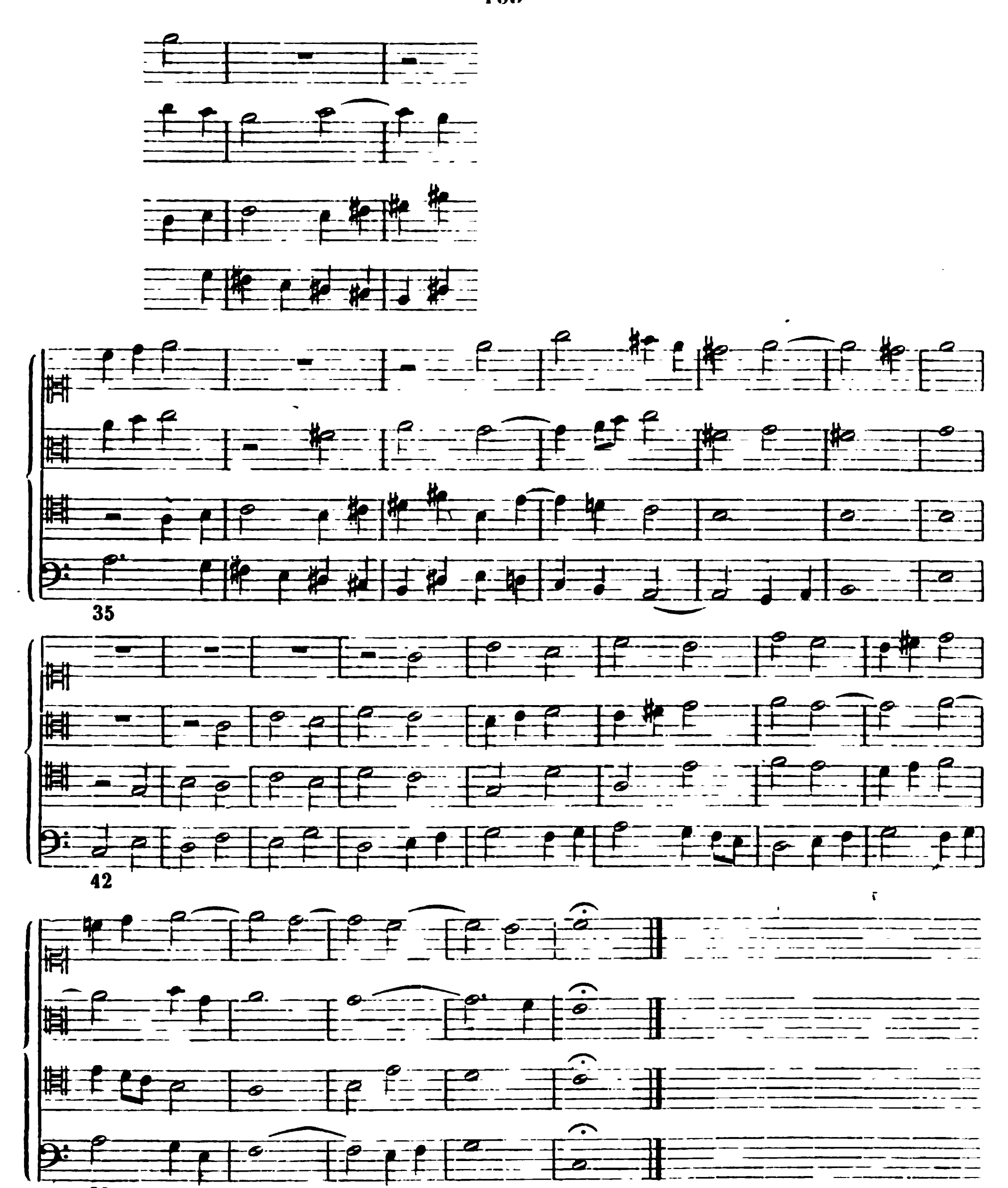
Im 34. Takt entsteht durch Kreuzung der zwei unteren Stimmen eine »untersetzte« Quarte. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 41, 113, 148. — Im 35. Takt ist wieder eine untersetzte Quarte. — Im 43. Takt ist zwischen Alt und Tenor ein unharmonischer Querstand (*h*—*b*). — Im 45. Takt ist eine schlechte Octaven-Fortschreitung zwischen Alt und Bass.

Albrechtsberger hat diese Fehler geändert. Andere hat er stehen lassen. Dahin gehören die falsche Beantwortung einer Note des Themas (*b* statt *h*) im 12. und 24. Takt; die Veränderung des Themas Takt 19 (*f* statt *d*) im Alt, Takt 32 und 33 im Bass, Takt 34 im Alt; die Veränderung und Unvollständigkeit des Themas in allen Stimmen in der letzten Engführung von Takt 68 an.

Nr. 3.
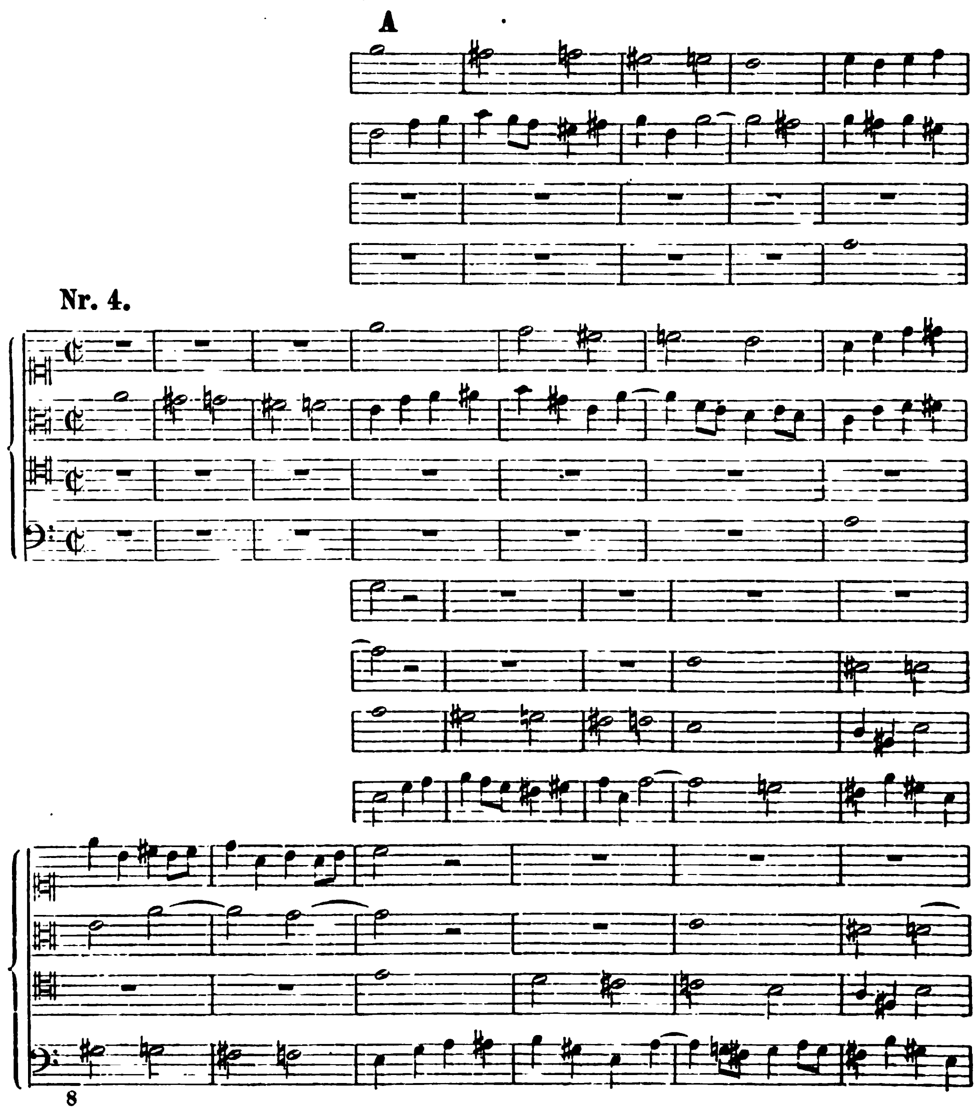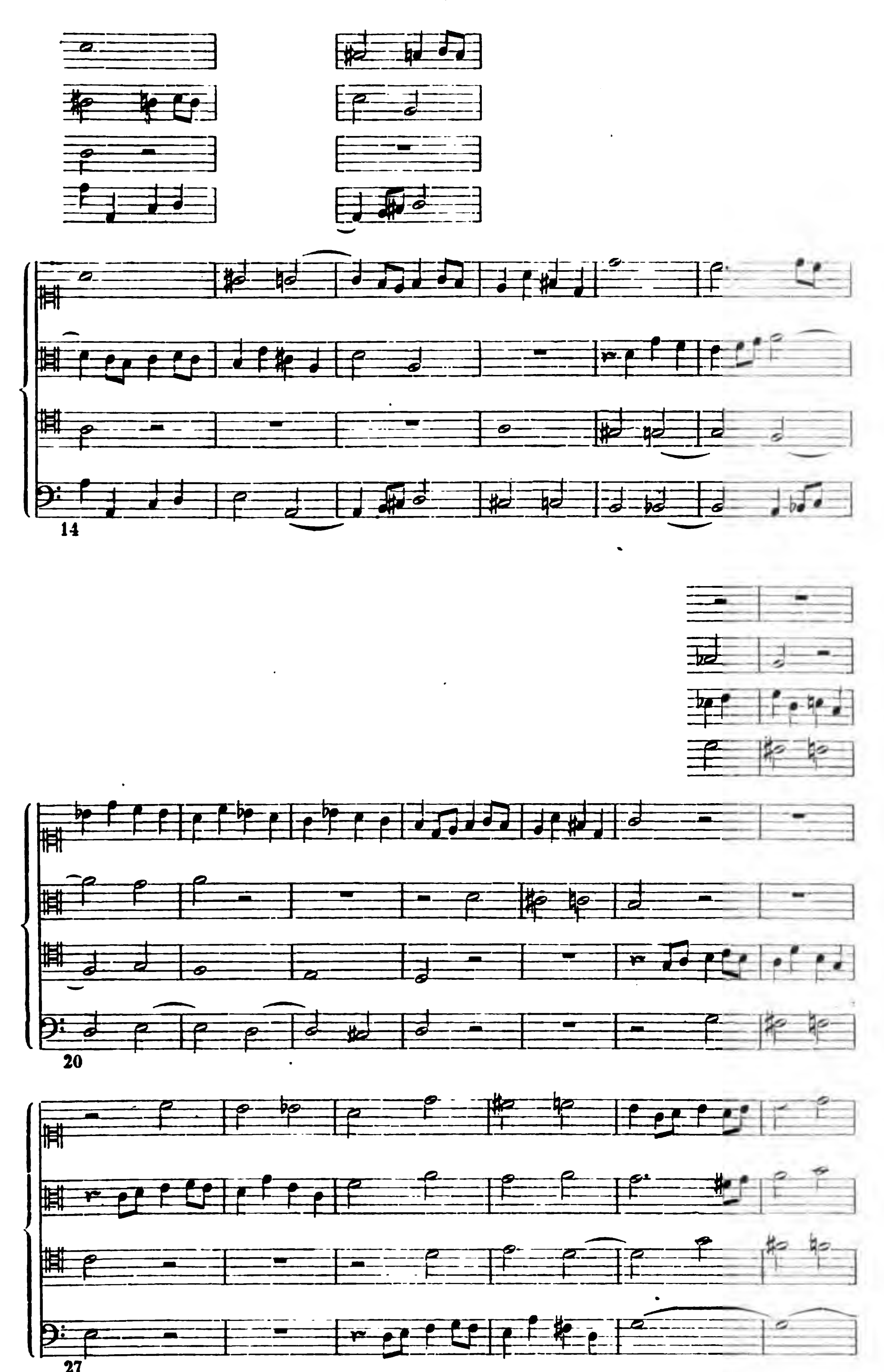



A
15
22
29

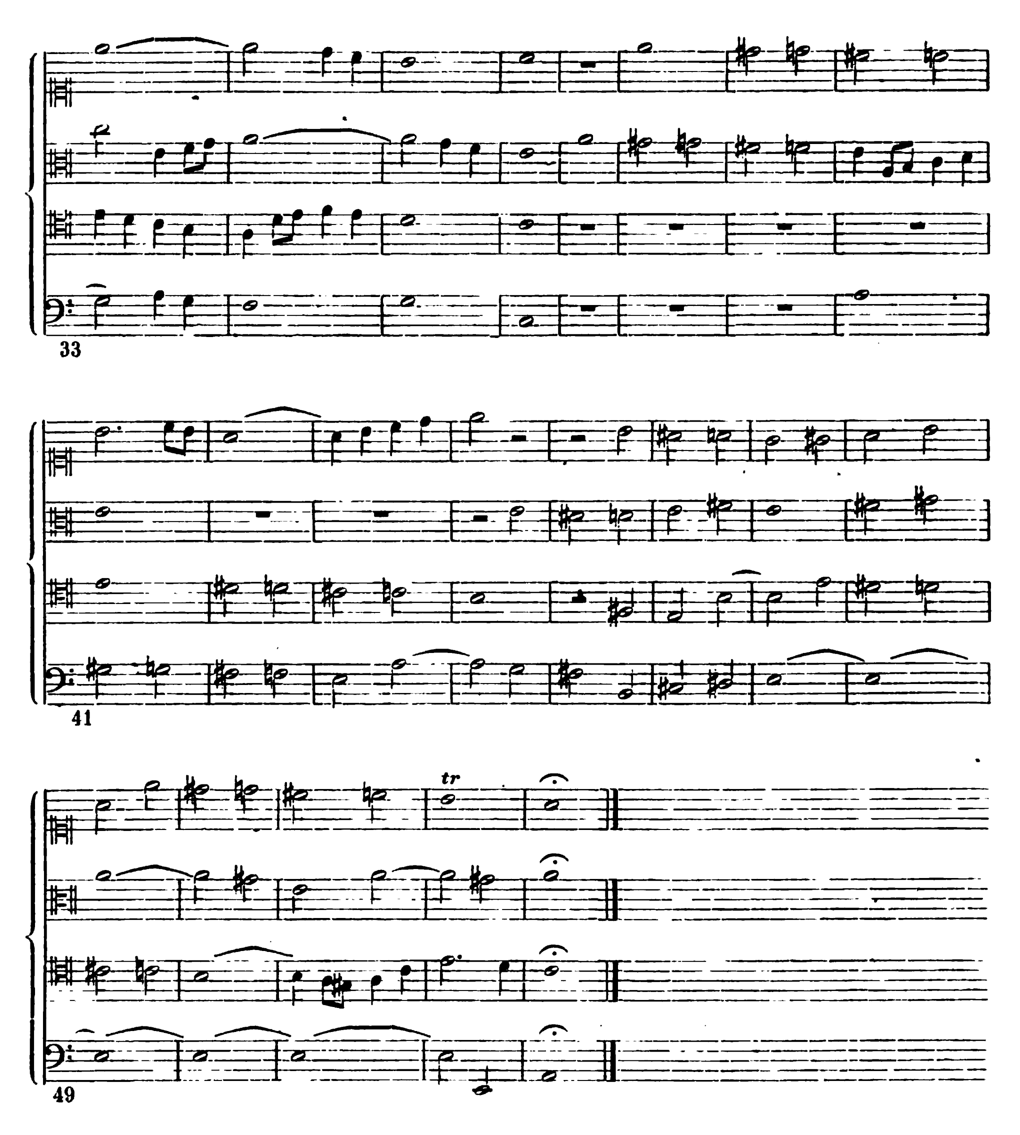


Takt 5 bis 7 ist im Bass die dritte Gattung des Contrapunktes zu lange angewendet. Vgl. die dreistimmige Fuge Nr. 2 Takt 3 ff. — Im Niederschlag des neunten Taktes ist eine »leere« Octave. Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 2 Takt 16. — Im nämlichen Takt ist ein unharmonischer Querstand (*c—cis*) zwischen Alt und Bass. Albrechtsberger bezeichnet S. 104 f. seiner »Anweisung« einen ganz ähnlichen Gang als fehlerhaft. Derselbe Querstand kommt im 13. Takt vor, ist aber da nicht geändert. — Im 15. Takt entsteht durch das Springen des Basses eine freie Quarte $\binom{c}{g}$. Eine solche Dissonanz darf nur stufenweise eingeführt werden. Vgl. »Anweisung« S. 34, 79. — Im 16. Takt springt der Tenor aus einer Septime (*f*). Eine solche Dissonanz kann nur stufenweise weiter geführt werden. Vgl. »Anw.« S. 50 und 53 f. — Im 19. Takt erscheint das Thema im Tenor ohne

eine begleitende Stimme. Albrechtsberger sagt (»Anw.« S. 196): »Auch ist es ein Fehler, wenn man mit dem Thema, da man schon in einer verwandten Tonart ist, wiederum eine Stimme allein anfangen lässt, wie anfangs, z. B. die Fuge wäre aus C dur und man ginge in das A moll u. s. w., so müsste wenigstens eine Nebenstimme das Thema begleiten«. — Takt 28 und 29 sind im Alt zwei aneinander gebundene Noten, von denen die erste, die bindende, kürzer ist als die andere, die gebundene Note. Derartige Bindungen sind, wie Albrechtsberger (»Anw.« S. 109) sagt, »allezeit fehlerhaft und wider den guten Gesang«. — Auf der guten Zeit des 36. Taktes erscheint eine unvorbereitete falsche Quinte ohne Terz. Das ist ein »leerer Accord«. Ueberdies ist eine freie falsche Quinte auf guter Taktzeit im strengen Satz verboten. Vgl. »Anw.« S. 30, 75 f., 87. — Zu Anfang des 37. Taktes erscheint eine freie Septime. Eine freie Septime auf guter Taktzeit ist ebenfalls im strengen Satz verboten. Vgl. »Anw.« S. 78 f., 119 f., 177.
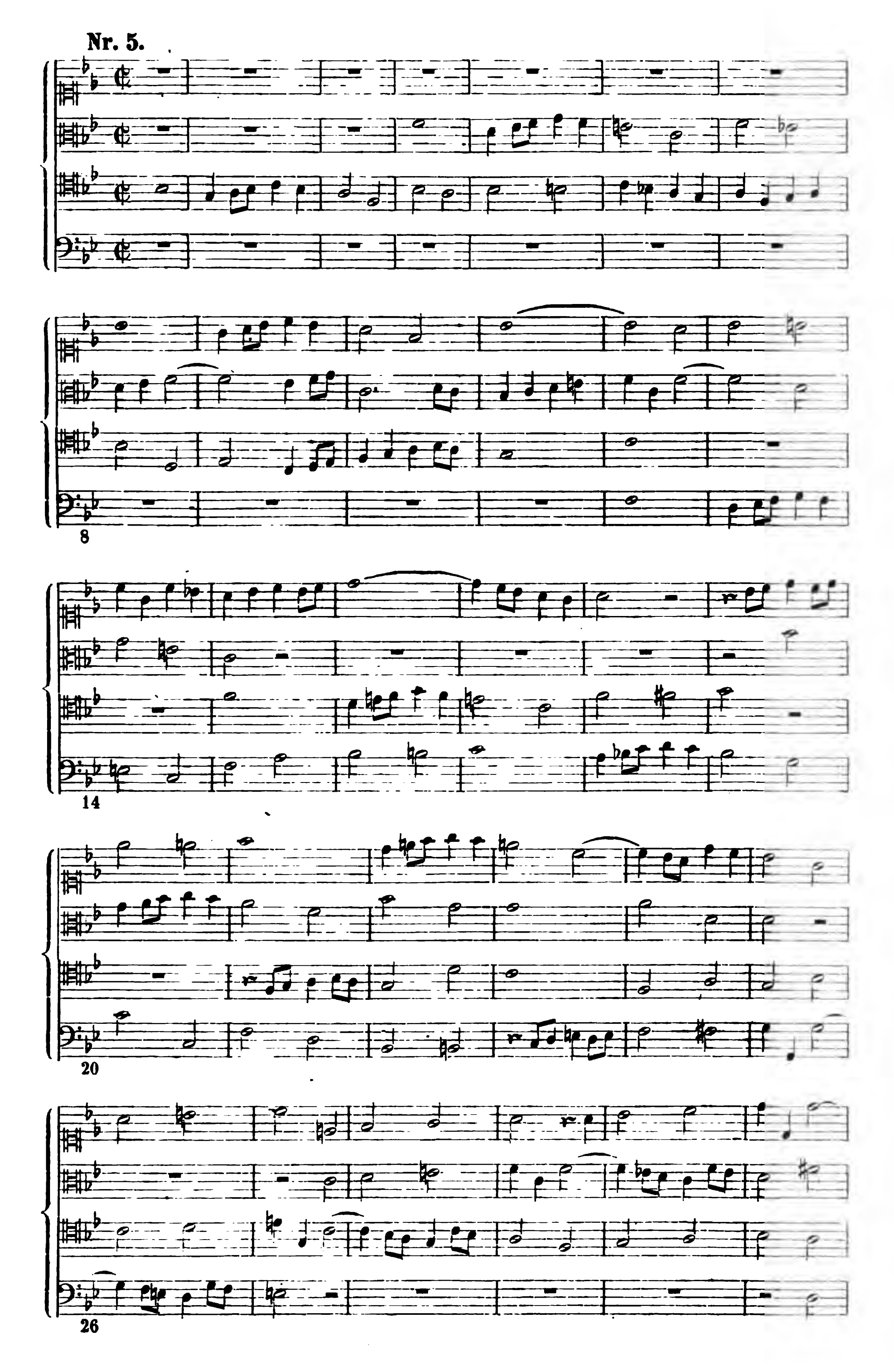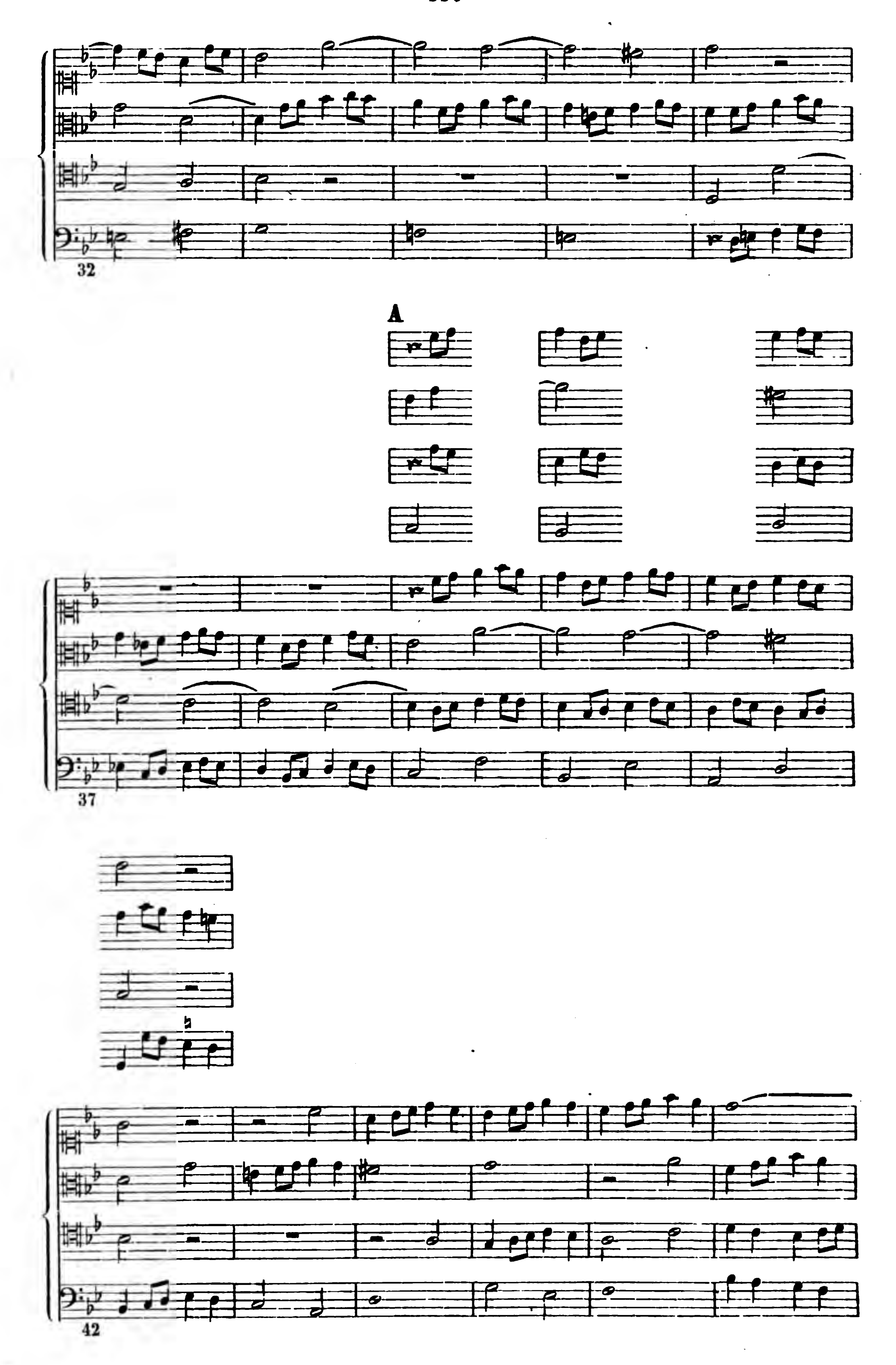



14
20
27

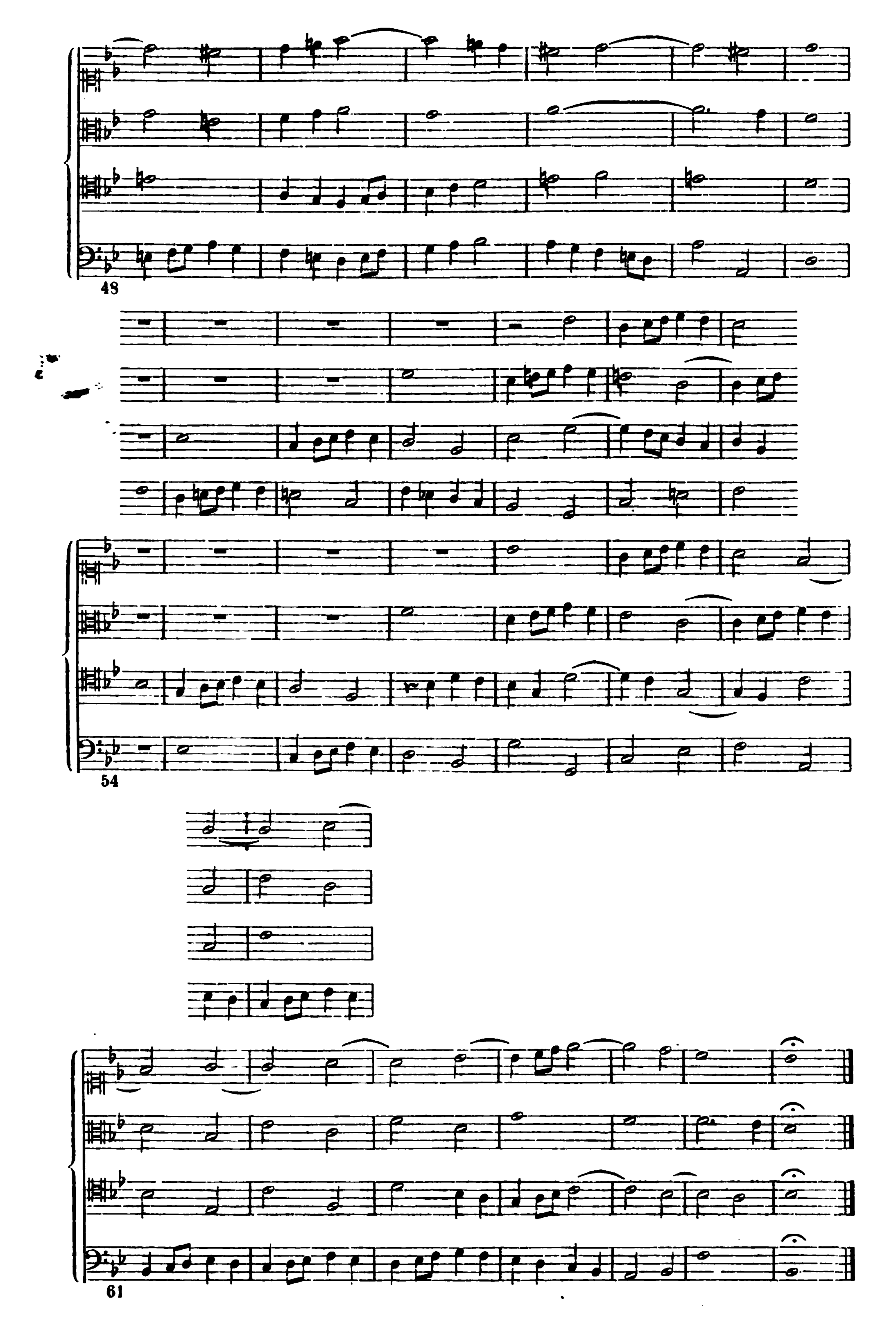


Takt 4 bis 7 ist der Gefährte durchaus falsch eingerichtet. Beethoven beantwortet eine kleine Secunde mit einer grossen, chromatische Schritte mit diatonischen u. s. w. Dieselbe fehlerhafte Beantwortung kommt sechs Takte später im Tenor vor. — Takt 14, bei Beginn der zweiten Durchführung, ist das Thema im Alt, und Takt 16 im Sopran verändert. — Im 14. Takt sind offene Octaven zwischen Alt und Bass. Albrechtsberger hat sie nicht beseitigt. — Die im 25. und 26. Takt vorgenommene Aenderung kann zwei Gründe haben. Erstens wird durch das Abbrechen des vorher im Alt eingetretenen Themas eine Engführung verhindert. Zweitens entsteht dadurch, dass nach dem gleichzeitigen Aufhören zweier Stimmen zwei andere eintreten, eine Art Einschnitt. Wenn auch hierüber eine besondere Regel nicht besteht, so ist doch zu sagen, dass es besser und der fugirten Schreibart gemässer ist, wenn inmitten einer Durchführung die Stimmen allmählig verschwinden und nacheinander eintreten.

Nr. 5.




32
A
37
42


48
54
61
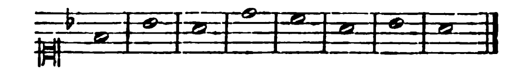
Im 39. Takt wird die gebundene Septime, *b* im Tenor, nicht vorschriftsmässig aufgelöst. — Takt 39 und 40 sind verdeckte Quinten zwischen Tenor und Bass. — Auf dem zweiten Viertel des 40. Taktes wird im Tenor der Auflösungston der im Alt gebundenen Septime verdoppelt. Eine solche Begleitung der Septime ist fehlerhaft. Vgl. Nr. 1 Takt 31. — Im 41. und 42. Takt wird die Septime *c* im Sopran nicht vorschriftsmässig aufgelöst. Beethoven macht von einer nur im freien Satze gestatteten Verwechselung der Auflösung Gebrauch. — In der letzten Durchführung (Takt 55) setzt der Bass mit dem Thema auf der vierten, statt, wie in der ersten Durchführung, auf der fünften Stufe der Tonart ein. Vgl. Nr. 1 Takt 88. — Zu Anfang des 60. Taktes ist im Tenor eine vorgehaltene None, welche gegen den gleichzeitigen Basston als Secunde erscheint. Eine solche Lage der None ist zu vermeiden. — Takt 61 und 62 sind verdeckte Quinten zwischen Alt und Tenor.
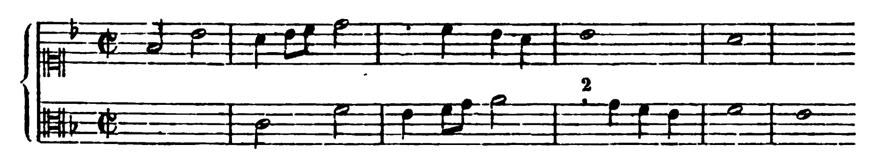
VII. Choralfuge.

Die Choralfuge (fugirter Choral), wie sie Albrechtsberger lehrt, ist eine Abart der vierstimmigen einfachen Fuge und unterscheidet sich von dieser hauptsächlich dadurch, dass in ihr ausser einem Fugenthema noch ein Choral (eine kurze Choralmelodie, ein Cantus firmus), aus welchem jenes Fugenthema durch Verkleinerung, Verzierung u. s. w. gebildet ist, zur Durchführung gelangt.

Die Choralfuge besteht, wie die einfache Fuge, aus drei Durchführungen oder Theilen. Wenn in der ersten Durchführung drei Stimmen das Fugenthema gebracht haben, setzt die vierte oder letzte Stimme, statt mit dem Fugenthema, mit dem Choral auf derjenigen Tonstufe ein, auf der sie in der einfachen Fuge mit dem Fugenthema eingesetzt haben würde. Die andern Stimmen arbeiten dagegen, indem sie ein schon dagewesenes oder ein neues Motiv unter sich nachahmen. Die zweite Durchführung beginnt wieder mit dem Fugenthema. Wenn es, mit oder ohne Engführung, von einigen oder von allen Stimmen gebracht worden ist, tritt eine Stimme, jedoch eine andere als in der ersten Durchführung, mit dem Choral ein, der dann in ähnlicher Weise, wie in der ersten Durchführung, von den andern Stimmen zu begleiten ist. Dann bringen die andern Stimmen nacheinander, mit oder ohne Zwischensätze, den Choral in verschiedenen Lagen und mit Berührung verwandter Tonarten, so dass am Ende der zweiten Durchführung jede Stimme den Choral wenigstens einmal gehabt hat. Die zweite Durchführung wird mit einer Cadenz auf der Mediante geschlossen. Dann beginnt eine Engführung des Fugenthemas durch alle Stimmen, nach welcher wo möglich diejenige Stimme, welche die Engführung begann, noch den Choral vorträgt.

Beethoven hat drei Choralfugen bei Albrechtsberger geschrieben. Wir theilen zwei davon mit. Zu der ersten schreibt Albrechtsberger den Choral und das daraus gebildete Fugenthema, letzteres in einer Engführung, vor wie folgt:





Beethoven beginnt die Arbeit wie folgt:

Nr. 1 a.

tr

tr
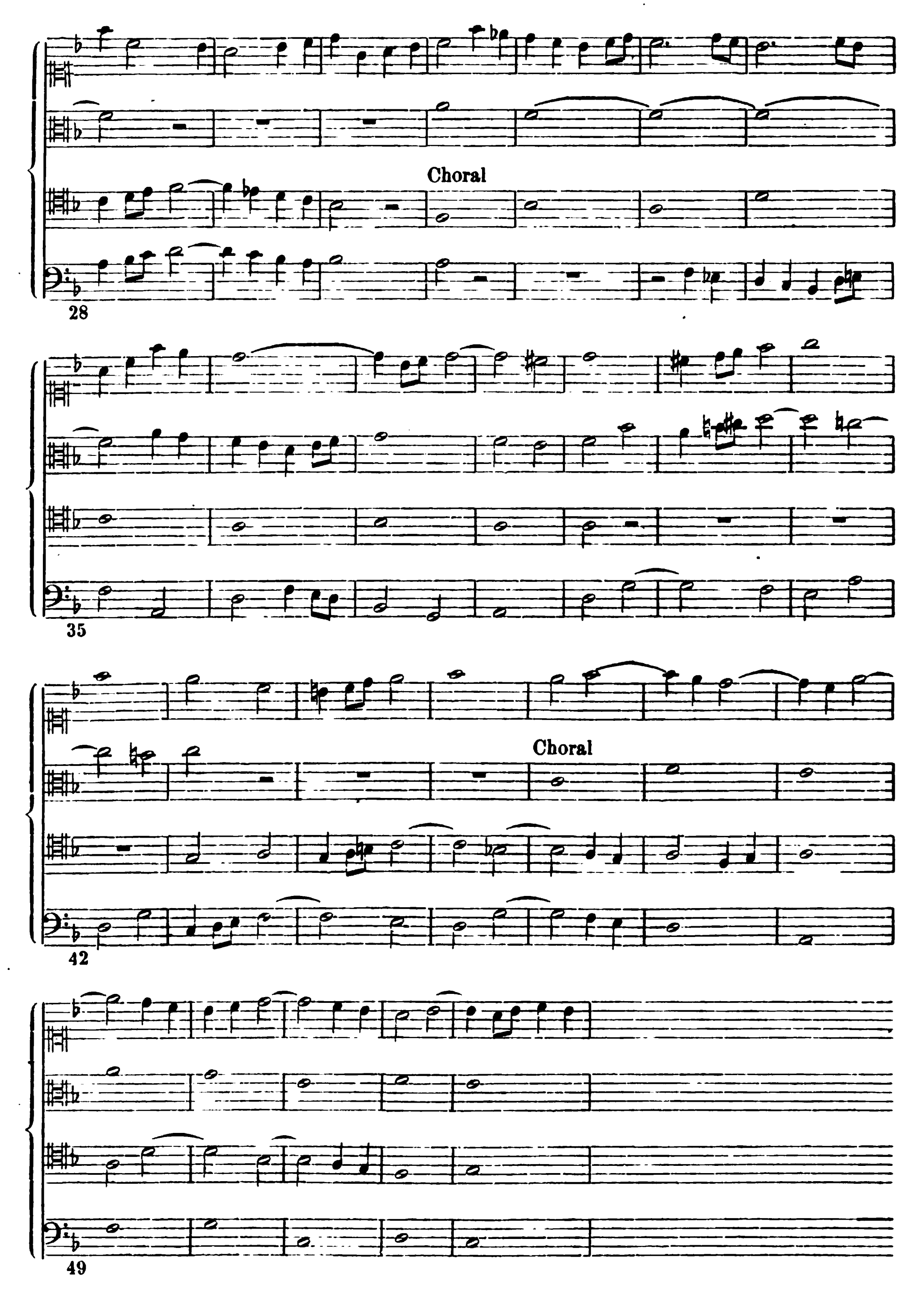
tr

8

Choral

15

21
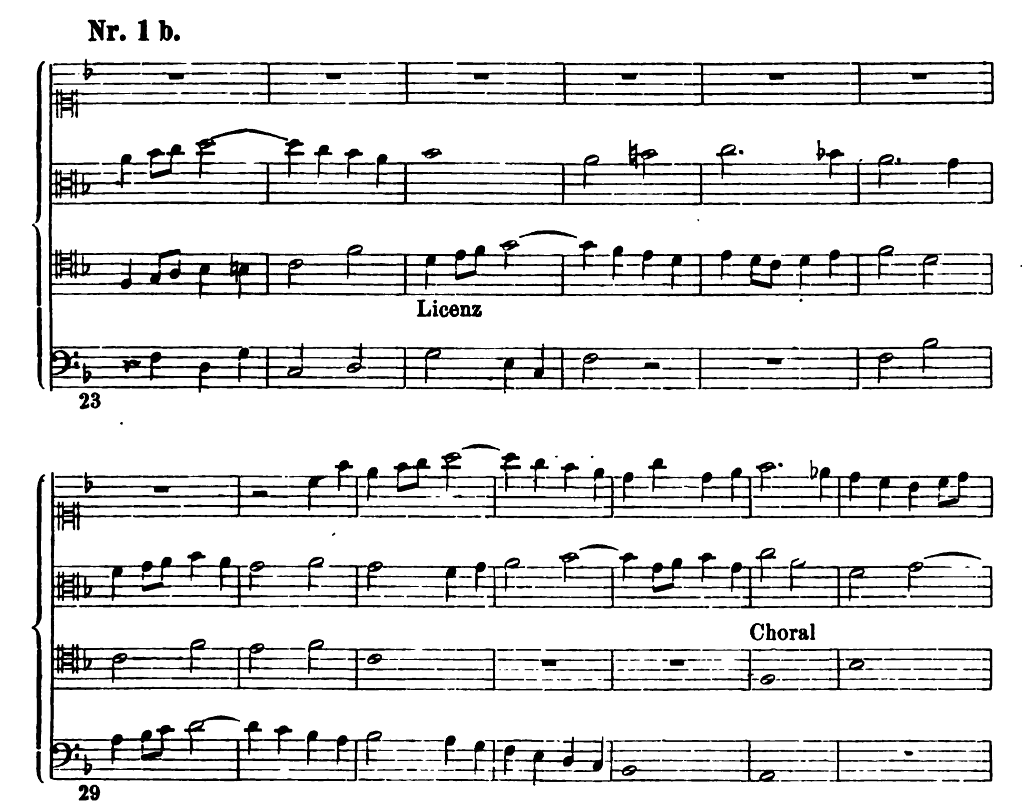


Hier bricht Beethoven's Arbeit ab. Es finden sich Fehler darin, wovon wir folgende erwähnen.
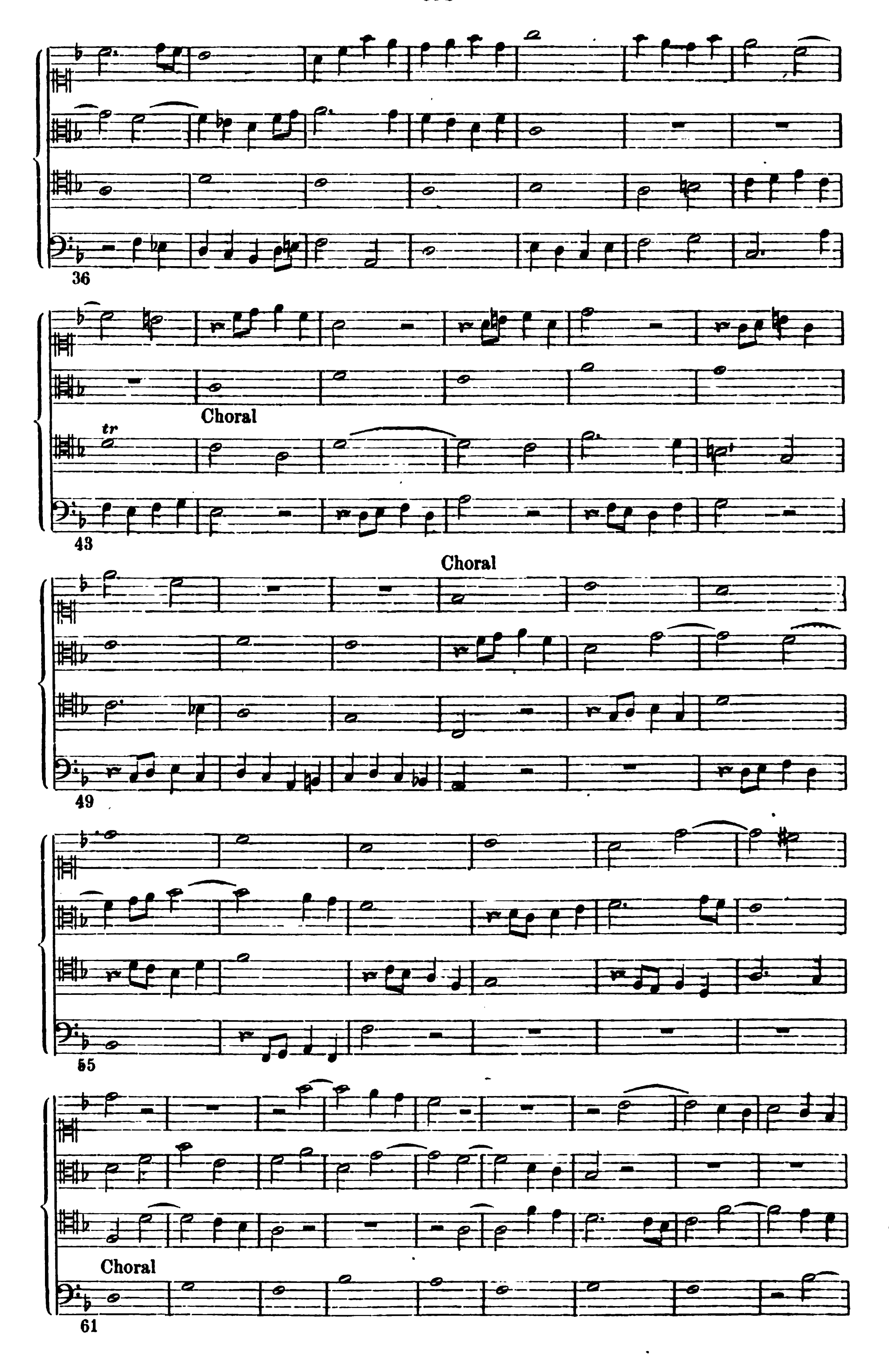
Im 24. Takt ist die gebundene Sexte (*d* im Alt) mit ihrem Auflösungston (*c* im Sopran) begleitet. — Im 31. Takt tritt der Alt unmotivirt nach vorhergehen-
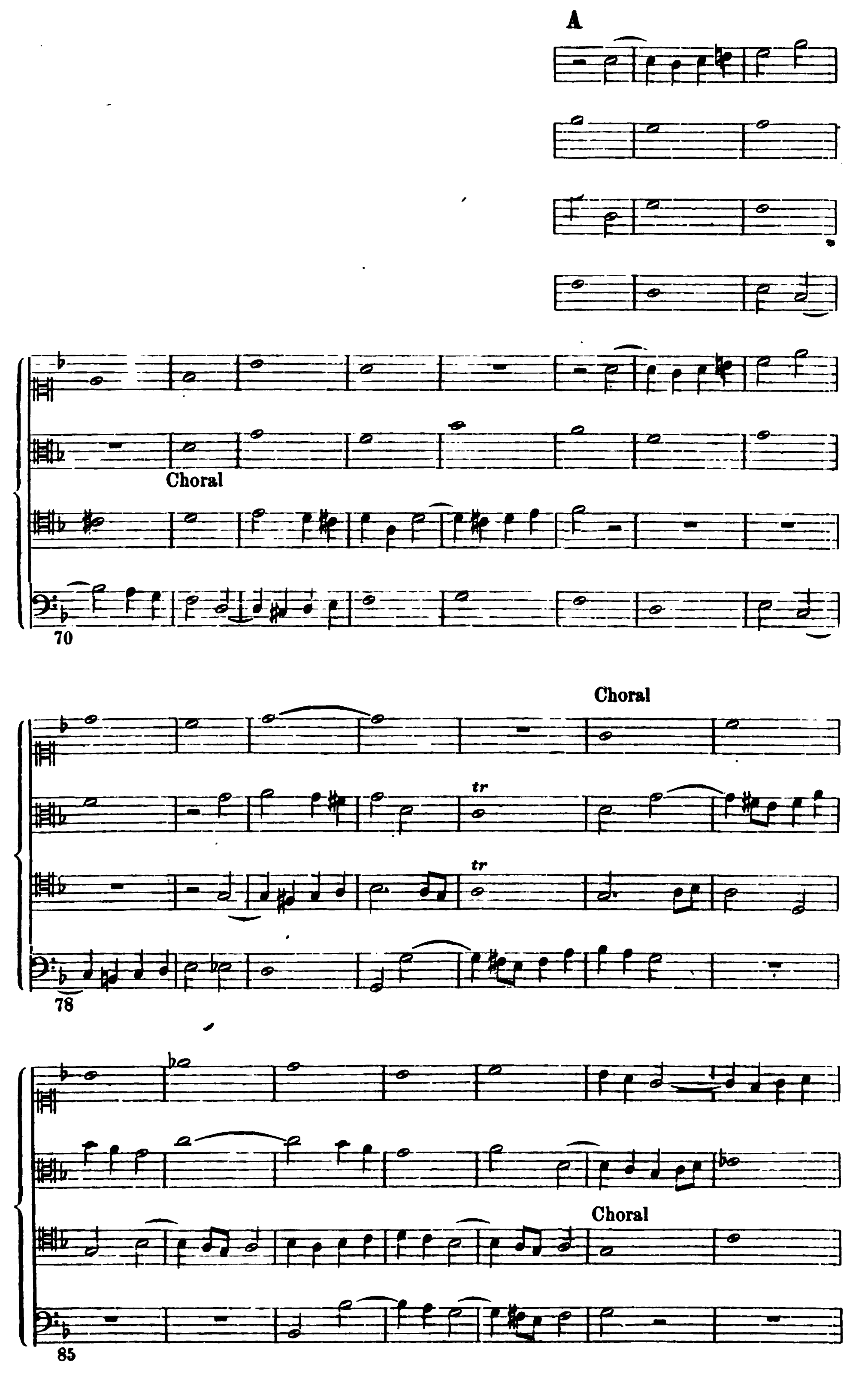
den Pausen ein und bleibt dann auf Noten der »matten« ersten contrapunktischen Gattung liegen. Vgl. S. 74 Takt 38 und S. 76 Takt 25. — Takt 41 bis 45 ist das im Alt, Bass und Tenor liegende Fugenthema wiederholt verändert. — Takt 46 bis 53, wo der Alt den Choral vorträgt, bringen die andern Stimmen keine Nachahmungen und sinken, in Folge dessen, zur Unselbständigkeit herab.
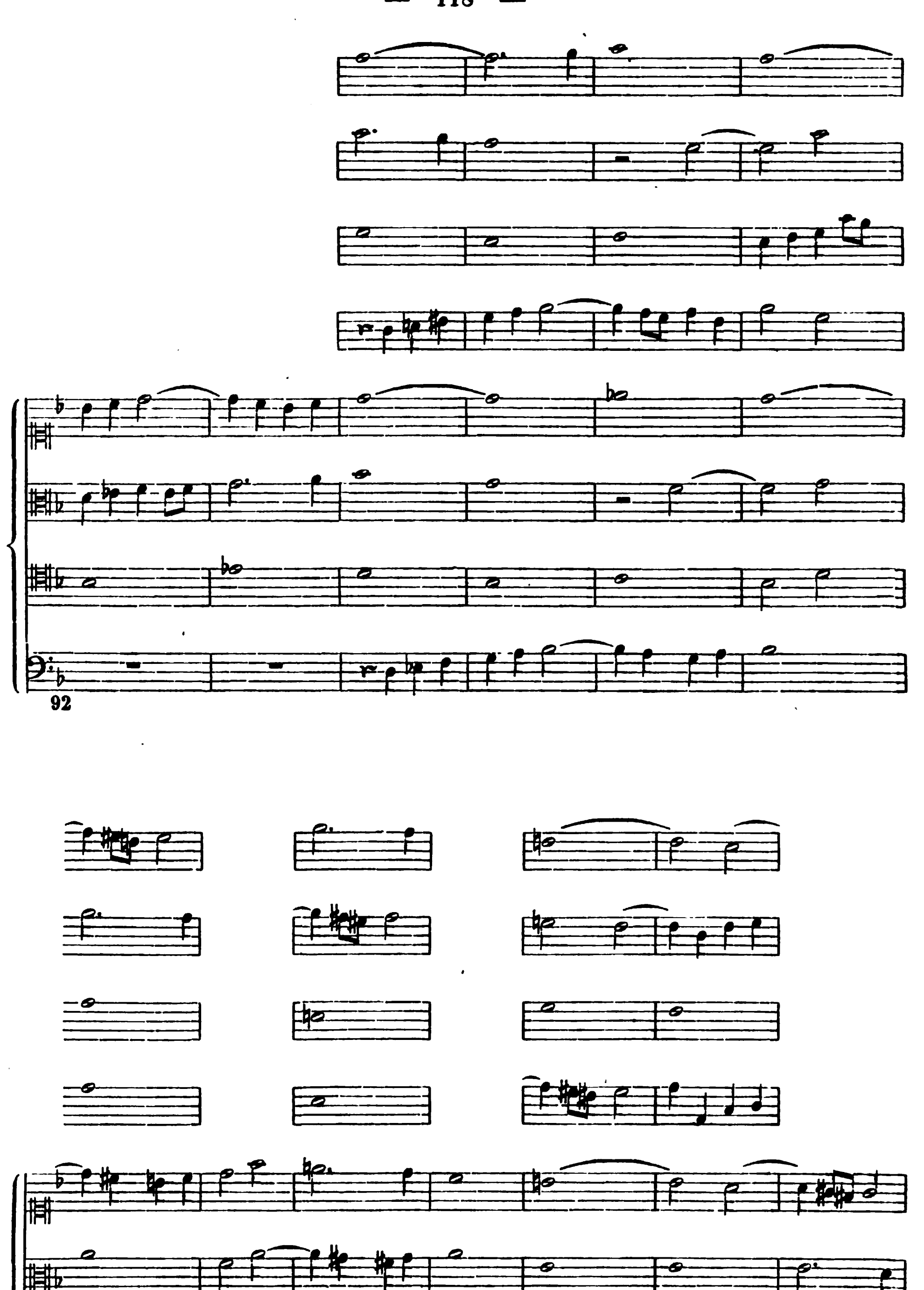
Albrechtsberger fängt an zu ändern. Seine Aenderung wird aber immer eingreifender, so dass er schliesslich die Arbeit allein in die Hand nimmt und sie ein gut Stück (ungefähr bis Takt 80 von Anfang) weiter führt. Sein Zweck dabei war offenbar, zu zeigen: wie ein Nachahmungsmotiv mit dem Choral zu verbinden und wie der Choral durch alle Stimmen durchzuführen sei. So bringt er z. B. in der zweiten Durchführung (Takt 46 f.), wo der Alt den Choral vorträgt, Nachahmungen zwischen den andern Stimmen an, giebt darauf den Choral noch dem Sopran, dann dem Bass, dem Alt u. s. w. Dann setzt Beethoven, ohne Zweifel in Albrechtsberger's Gegenwart und nach seiner Angabe, die Arbeit fort und führt sie zu Ende. Beethoven hat dann das ganze Stück, mit Albrechtsberger's Aenderungen und Zuthaten, ins Reine geschrieben, einige Stellen jedoch dabei geändert, und Albrechtsberger hat auch diese Abschrift durchgesehen und Aenderungen darin vorgenommen. Wir legen diese Arbeit, in welcher also die oben bemerkten Fehler beseitigt und die angedeuteten Verbesserungen aufgenommen sind, vom 23. Takt d. i. von der Stelle an vor, wo sie anfängt, von dem mitgetheilten Bruchstück sehr abzuweichen.
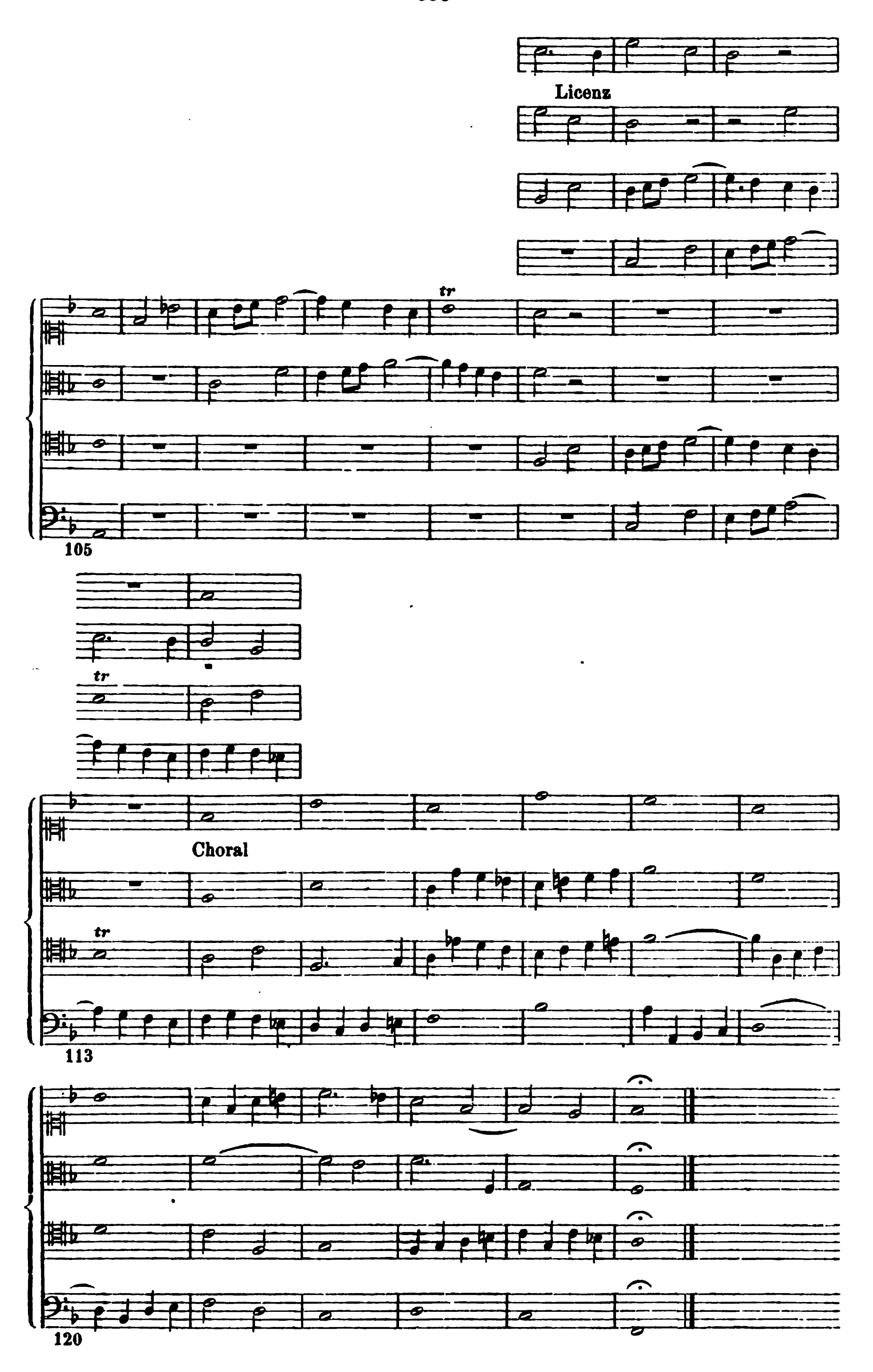
Nr. 1 b.




36
tr
Choral
43
Choral
49
55
Choral
61

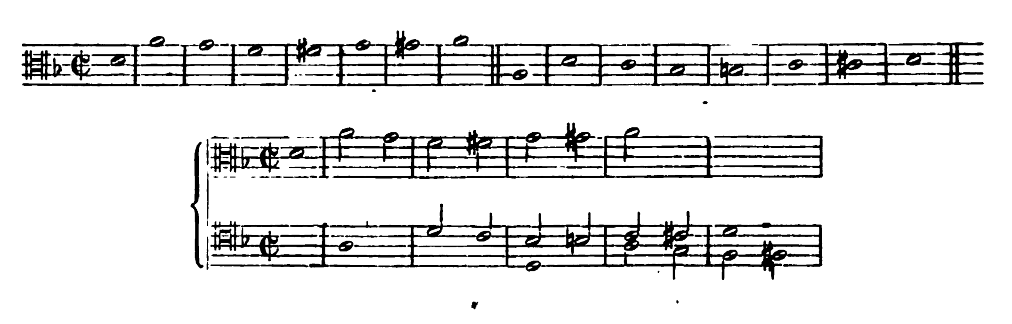

A
Choral
70
Choral
tr
tr
78
Choral
85


92
98

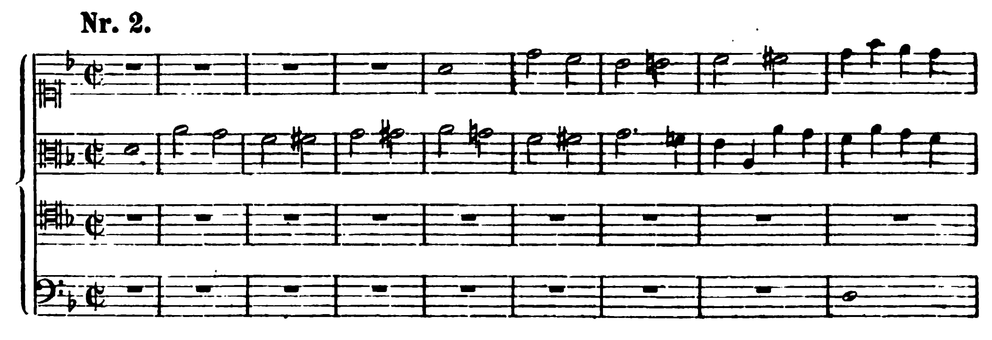

Licenz
tr
105
tr
Choral
tr
113
120

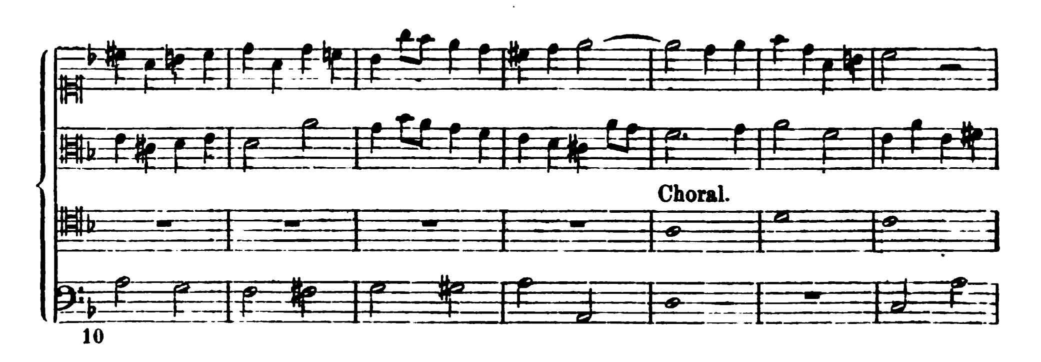
Der Tenor hört im 75. Takte mit *f* auf und fängt vier Takte später eine Septime tiefer wieder an. Albrechtsberger macht hierzu die Bemerkung: »Es ist übel, wenn die aufhörende Note zur anfangenden eine Septime oder None austrägt«. — Takt 94 und 95 haben Sopran und Alt nur Noten von der ersten contrapunktischen Gattung. Vgl. S. 114 Takt 31. — Auf dem 3. Viertel des 96. Taktes ist im Bass eine Wendenote. Derselbe Fehler kommt Takt 98, 100 und 102 vor. Vgl. S. 53 Nr. 15. — Takt 97 und 98 ist im Tenor eine unmelodische Fortschreitung, ein Tritonus (*b—e*). Vgl. S. 49 Nr. 4. — Takt 102 und 103 sind im Alt Ganznoten. Ueberdies tritt zu Anfang des 102. Taktes eine wesentliche Septime frei ein. Eine solche ist verboten. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 78, 119, 136, 142. — Takt 110 wird das Fugenthema vom Alt nicht vollständig gebracht und erscheint das vom Tenor vorgetragene Thema ohne eine begleitende Stimme. Vgl. S. 104 Takt 19. — Im 114. Takt tritt der Alt unmotivirt ein. Vgl. S. 74 Takt 38.
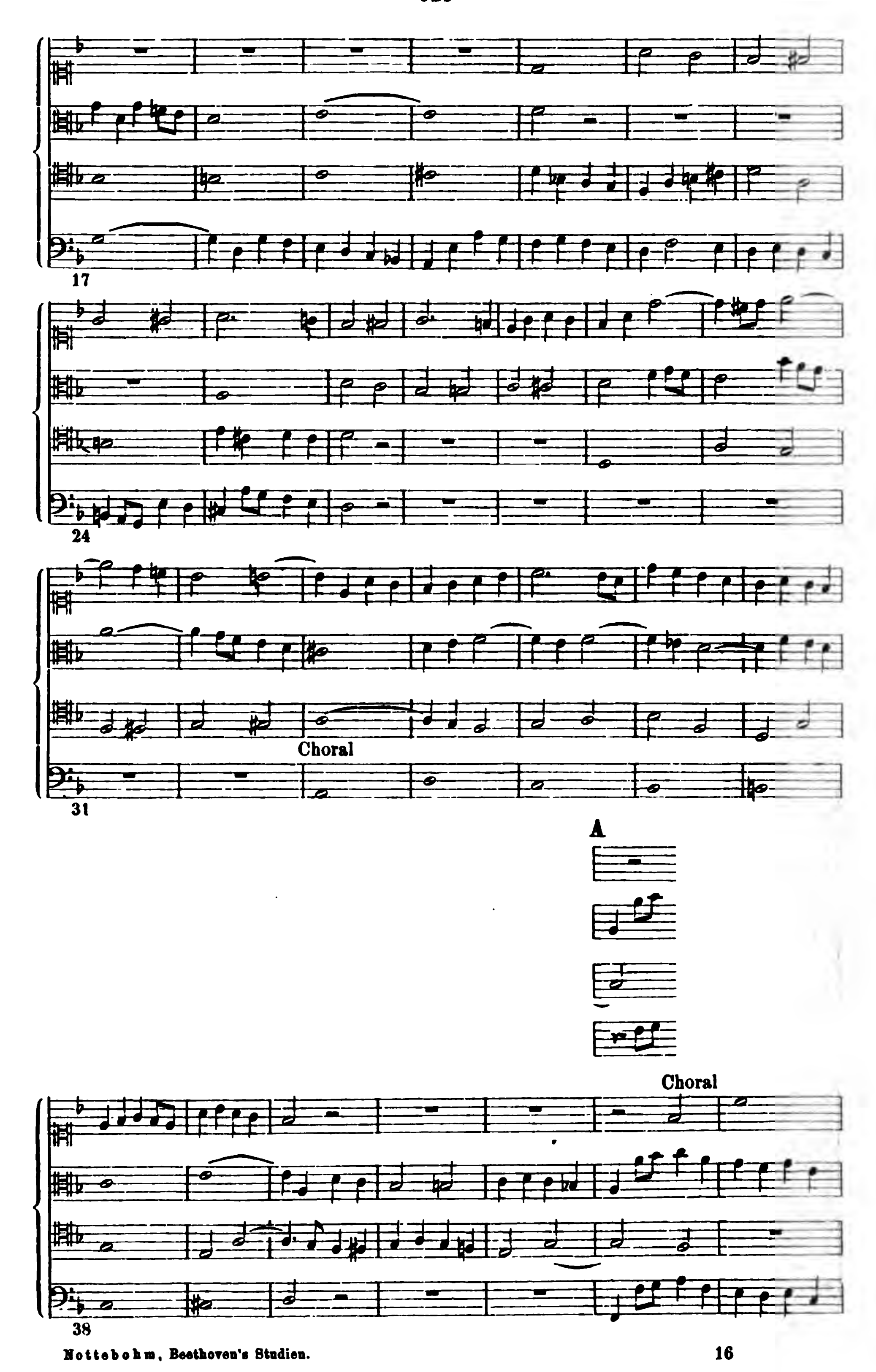
Zur nächsten Fuge schreibt wieder Albrechtsberger den Choral und das enggeführte Thema vor:
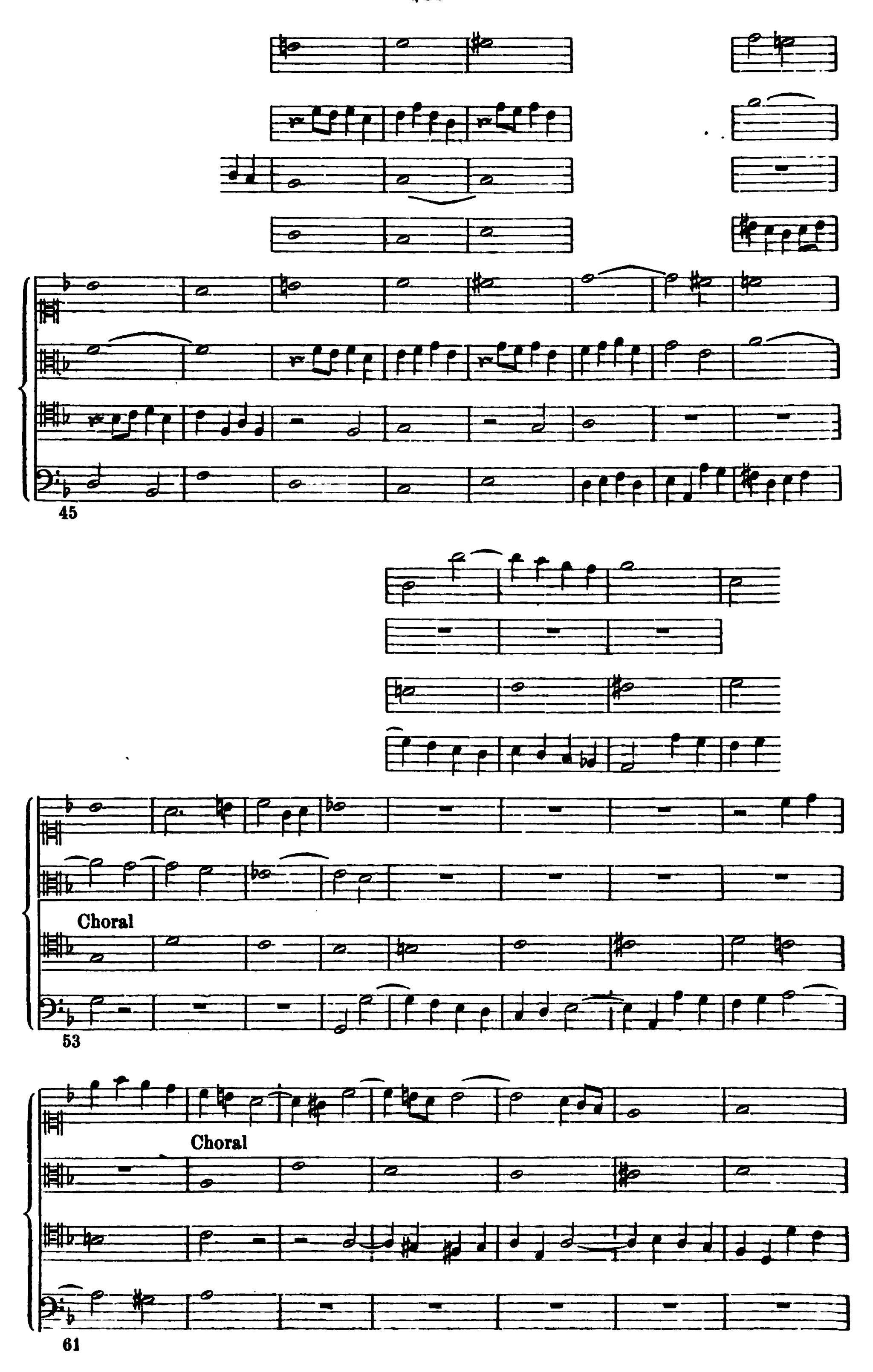


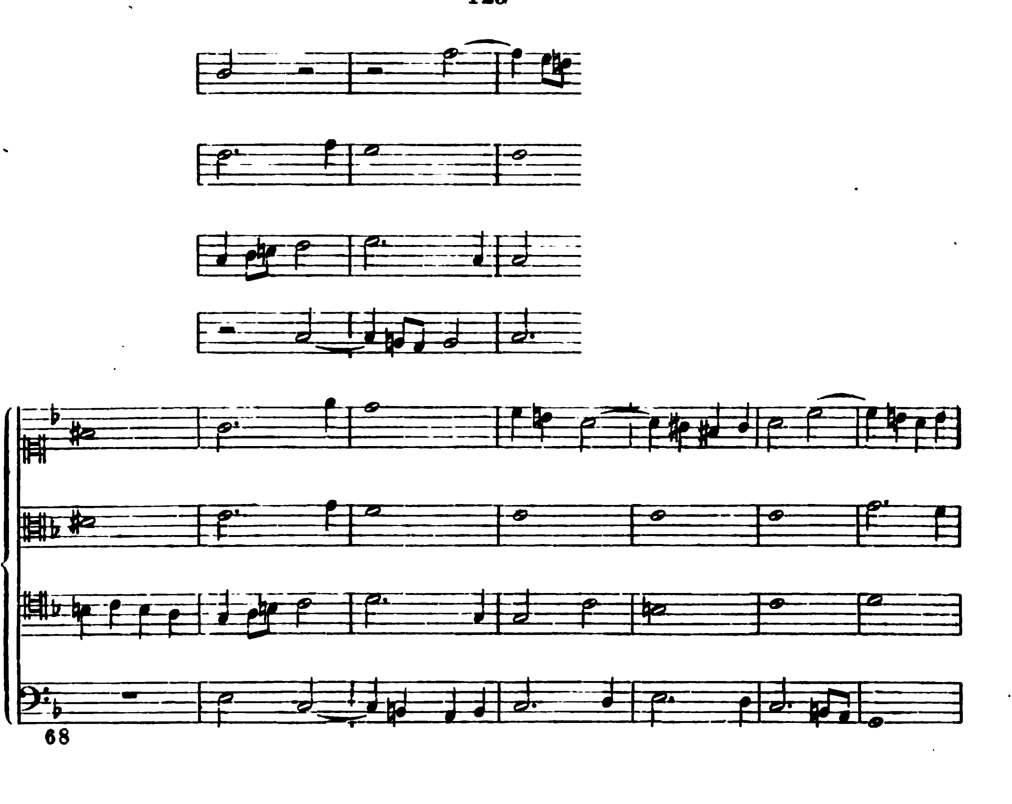
Nr. 2.
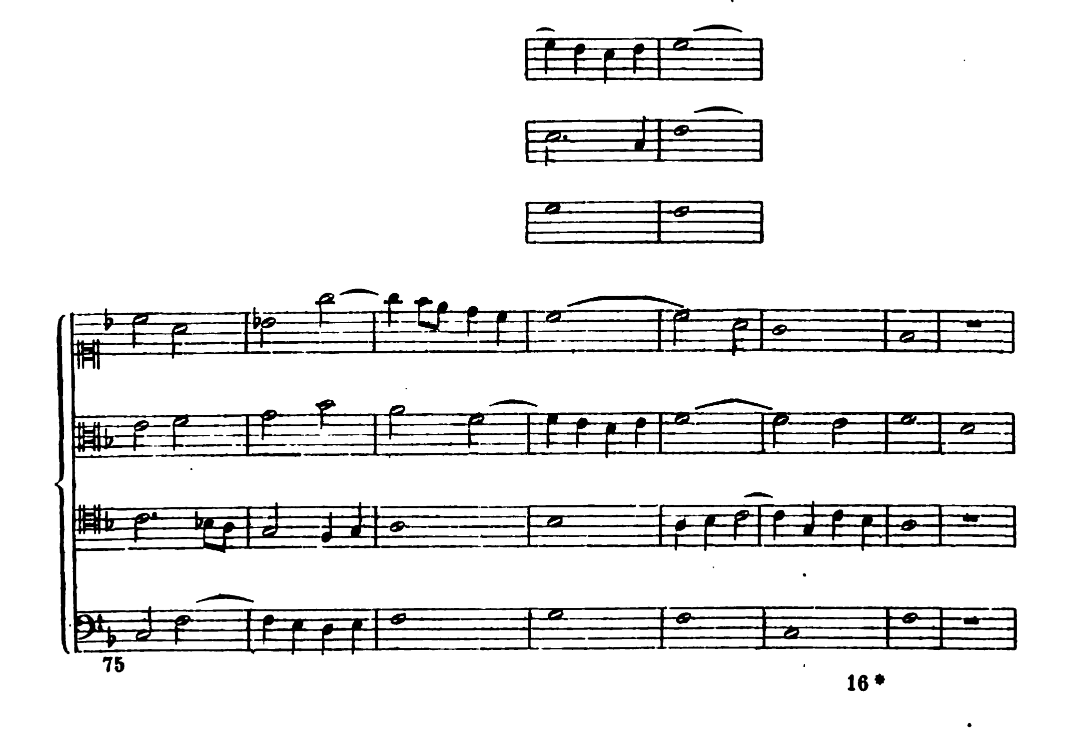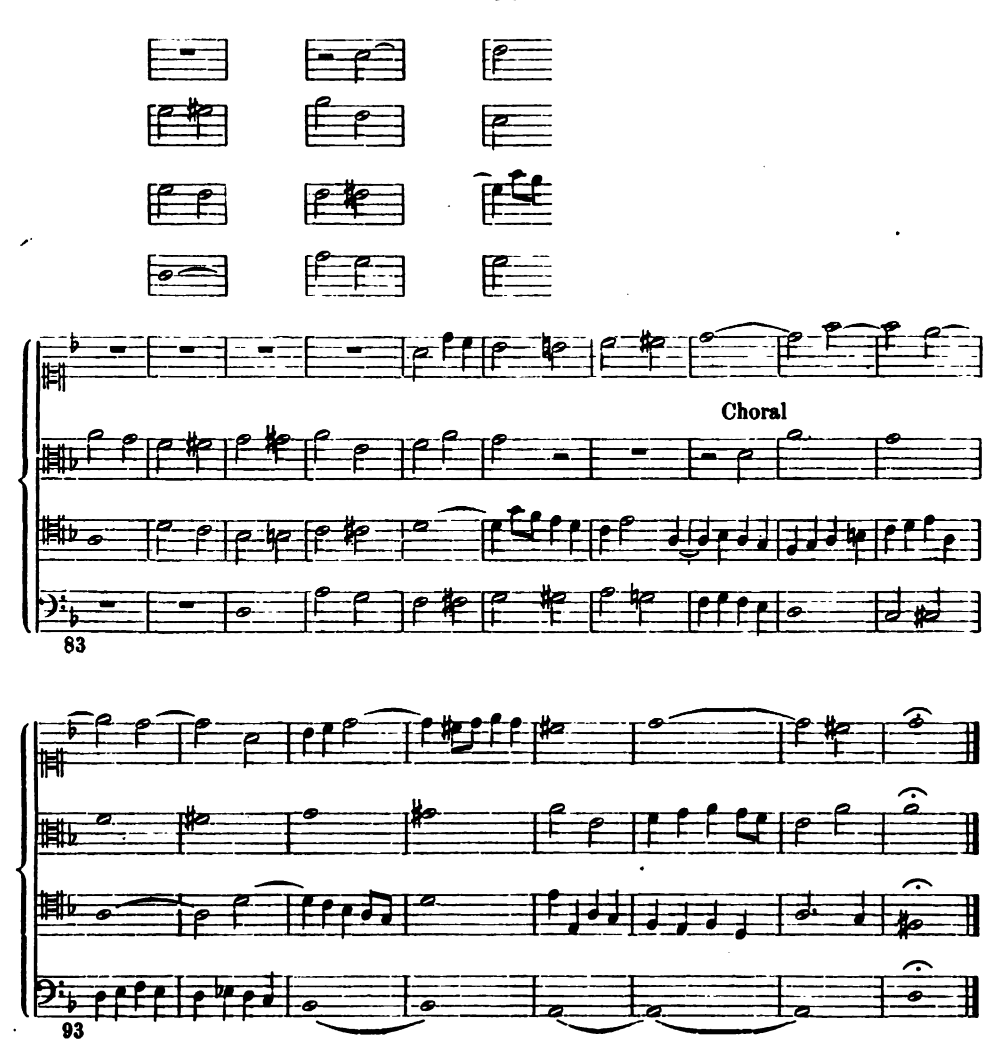





17
24
Choral
31
A
Choral
38


45
53
Choral
61
Choral


68


75

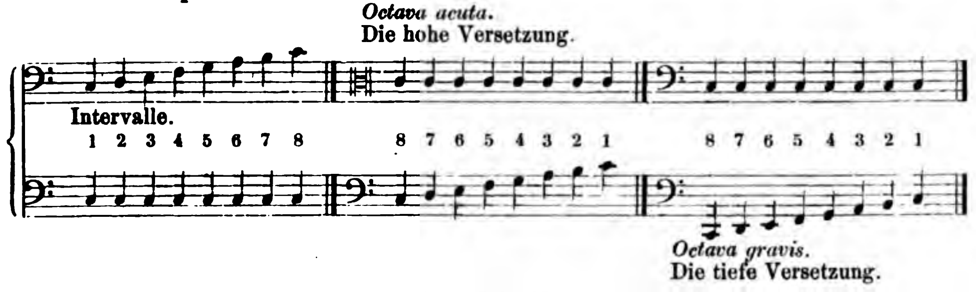


Albrechtsberger streicht Takt 43 die erste Note der Bassstimme und bemerkt dabei: »Ohne Thema, oder Contrathema, oder Nachahmung darf keine Stimme ohne Suspir (Viertel-Pause) oder halbe Pause anfangen«. Vgl. die zweistimmige Fuge Nr. 1 Takt 38. — Takt 47 und 49 entsteht durch das gleichzeitige Pausiren zweier Stimmen eine Leerheit in der Harmonie. Auch wird durch die Pause Takt 47 im Tenor die in den Alt übergehende Nachahmung unterbrochen. — Auf dem Niederschlag des 52. Taktes erscheint eine freie falsche Quinte. Eine solche Dissonanz darf im strengen Satze nur auf schlechter Taktzeit oder im Durchgange eintreten. Vgl. die vierstimmige Fuge Nr. 3 Takt 36. — Takt 56 bringt der Bass auf guter Zeit ein fremdes Motiv. Vgl. Takt 43. Albrechtsberger rechtfertigt den Eintritt desselben, indem er es einen Takt später dem Sopran zur Nachahmung übergiebt. — Takt 69 setzt der Bass wieder mit einem fremden Motiv auf guter Taktzeit ein. Albrechtsberger ändert es und macht es zu einem Nachahmungsmotiv. — Auf dem dritten Viertel des 70. Taktes ist im Bass eine Wendenote. Derselbe Fehler kommt vor, ohne von Albrechtsberger beseitigt zu werden, Takt 64,

72, 74, 76 und 96. Vgl. S. 118 Takt 96. — Auf dem Niederschlag des 78. Taktes erscheint zwischen Sopran und Bass eine freie Quarte (*Quarta fundata*). Sie ist im strengen Satz verboten. Vgl. »Anweisung« S. 120. — Im 85. Takt tritt das Thema im Bass auf einer unregelmässig durchgehenden (oder freien) Quarte ein. Albrechtsberger bereitet die Quarte unten durch eine hinzugefügte Note vor und macht, in Bezug auf die dadurch entstandene Veränderung des Themas, dabei die Bemerkung: »Die erste, und auch manche andere Note des Themas kann verlängert oder abgekürzt werden«. Vgl. seine »Anweisung« S. 202 und 211, wo ähnliche Licenzen zur Sprache kommen. — Takt 88 ist ein Querstand zwischen Alt und Bass. Albrechtsberger bemerkt dabei: »Solche Töne, die übel nachklingen, wie hier *g* zum folgenden *gis*, muss man bei Ausgängen vermeiden«. — Takt 91 und 92 sind offene Quinten zwischen Alt und Bass. Albrechtsberger hat sie nicht beseitigt.
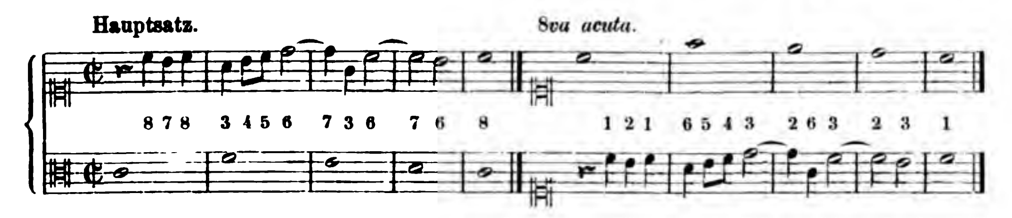
VIII. Doppelter Contrapunkt in der Octave.

Ein zweistimmiger Satz ist bekanntlich im doppelten Contrapunkt geschrieben, wenn seine Stimmen sich so verkehren lassen, dass die untere zur oberen, die obere zur untern wird. Im doppelten Contrapunkt in der Octave ist er geschrieben, wenn, um solche Verkehrung zu erlangen, eine von beiden Stimmen um eine Octave zu versetzen ist. In der Decime ist er geschrieben, wenn das zur Versetzung nöthige Intervall eine Decime ist u. s. w. Um die im doppelten Contrapunkt in der Octave üblichen Versetzungen und die dabei entstehenden Intervalle zu zeigen, schreibt Albrechtsberger folgende Schemata mit einer Bemerkung und mit einem Beispiel.
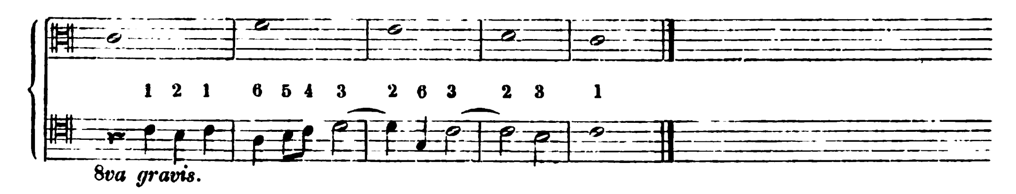


Aus	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
wird	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

NB. Das Uebersetzen (Ueberschreiten der Stimmen) taugt hier nicht, weil lauter zu grosse Intervalle in beiden Verkehrungen entstehen, wie im zweiten Beispiel Seite 279*) zu ersehen ist.



*) Seite 279 in Albrechtsberger's »Anweisung«, Ausgabe vom Jahre 1790.
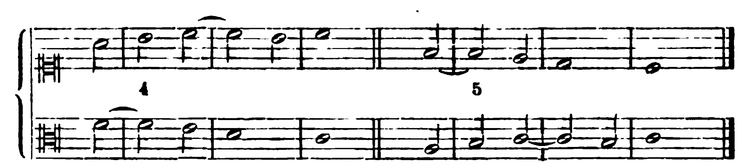


So weit Albrechtsberger.

Das einzige Intervall, welches beim doppelten Contrapunkt in der Octave einige Schwierigkeiten macht, ist die Quinte, weil daraus in der Verkehrung eine Quarte entsteht. Albrechtsberger sagt in seiner »Anweisung« nicht viel darüber. Mehr darüber sagt Kirnberger in seiner »Kunst des reinen Satzes«, 2. Theil, 2. Abth., S. 11 ff. Beethoven nimmt letzteres Werk vor und macht daraus folgenden Auszug:

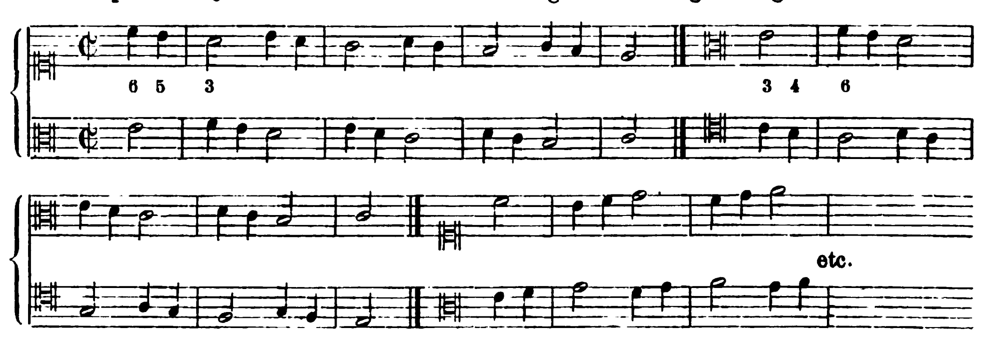
Ueber den Gebrauch der Quinte und Quarte in dem doppelten Contrapunkt der Octave.

1. Die Quartenfortschreitungen suche man zu vermeiden, weil in der Umkehrung Quinten entstehen.
2. Weder kann man mit der Quinte endigen noch anfangen.
3. Auch mitten in einem Satz ist sie überall zu vermeiden.
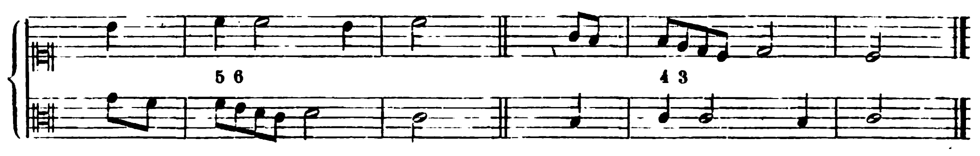
Die übermässige Quarte und die durch die Umkehrung entstehende kleine Quinte können gesetzt werden:
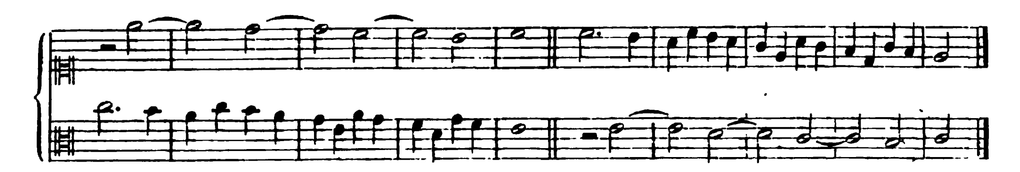


Die perfecte Quinte kann im Auf- und Absteigen als durchgehend gebraucht werden:
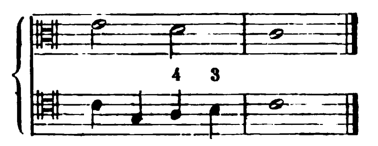


Im irregulären Durchgang kann die Quinte vor die Sexte gesetzt werden*):
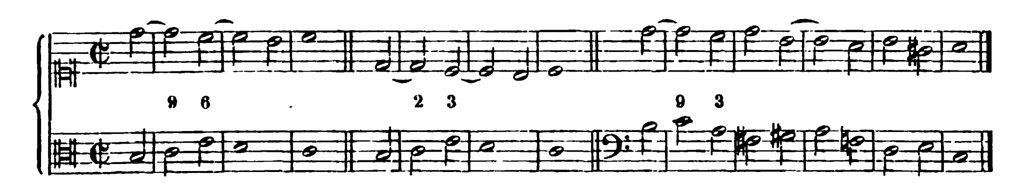


*) Nur die zwei ersten der folgenden Beispiele gehören hierher. Die zwei letzten sollen zeigen, dass im zweistimmigen Satz eine leere reine Quinte auf guter Taktzeit statthaft ist, wenn darauf ein anderes, die Harmonie vervollständigendes Intervall folgt.
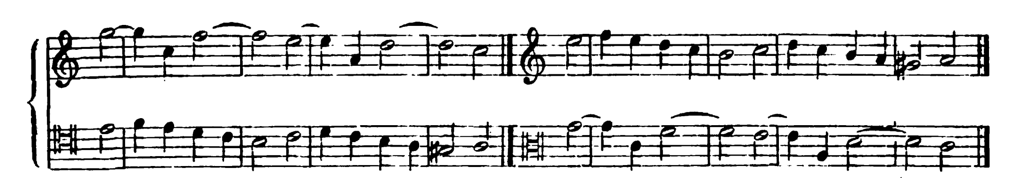


Auch kann im irregulären Durchgang die Quinte vor der Sexte vorkommen *), welches in der Umkehrung die Quarte vor der Terz ist.



Die None, die sich in die Octave auflöset, muss vermieden werden, weil sie nach der Umkehrung in die Prime oder den Einklang über [-geht] **). Um das zu vermeiden, darf man bei der Auflösung [nur] im Bass fortschreiten, entweder lässt man bei der Resolution den Bass eine Terz über sich oder unter sich treten.



Die durch die Umkehrung [der None] entstehende Septime setzt man ohne Bedenken, doch nimmt man bei der Auflösung ein anderes Intervall [dazu], damit nicht die leere Octave zu stehen kommt.
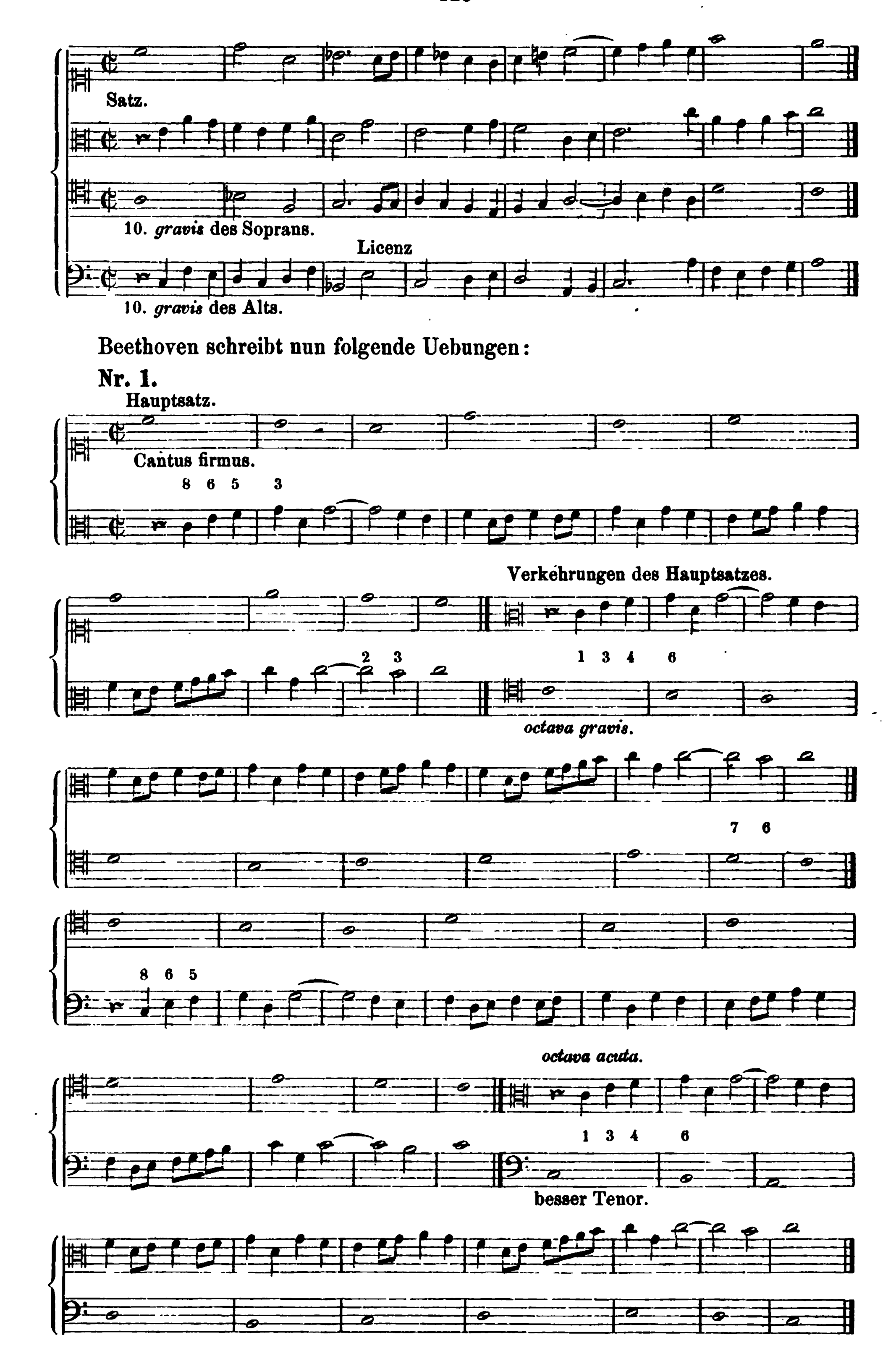


So weit Beethoven's Auszug.

Wenn in einem nach den Regeln des doppelten Contrapunktes in der Octave eingerichteten zweistimmigen Satze nur Primen, Terzen, Sexten oder Octaven abwechselnd auf guter und schlechter Taktzeit vorkommen, Dissonanzen nur durchgehend gebraucht werden und durchweg die gerade Bewegung vermieden wird: so lässt sich ein solcher Satz durch ober- oder unterwärts hinzugefügte Decimen-Parallelen drei- und vierstimmig machen. Um diese Anwendbarkeit des doppelten Contrapunktes zu zeigen, schreibt Albrechtsberger folgendes Beispiel: .
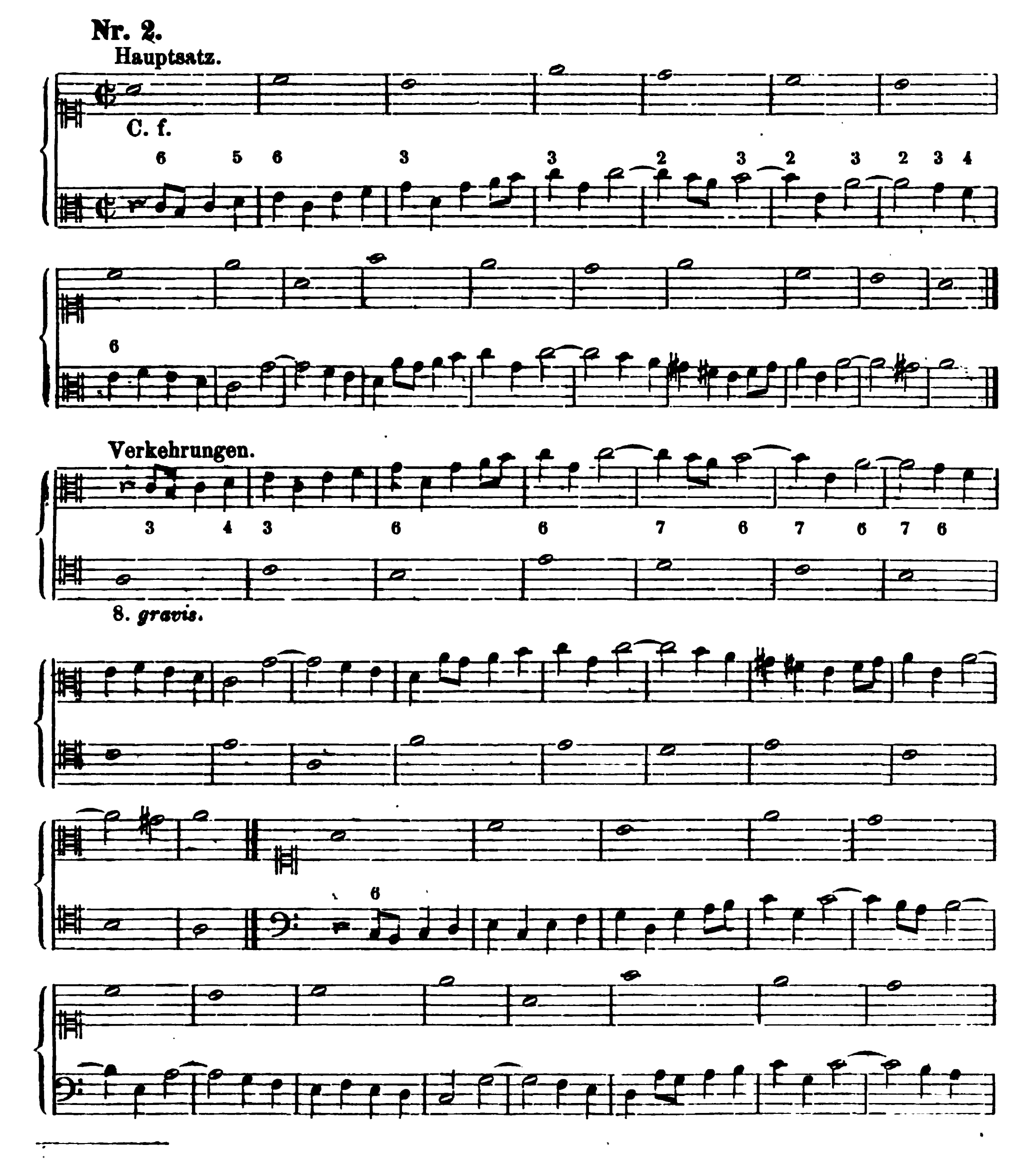
---

*) Kirnberger wiederholt sich hier.
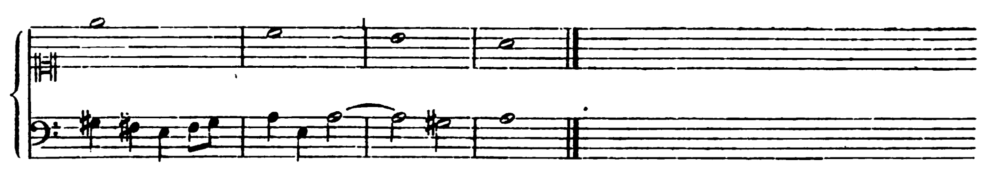
**) Die eingeklammerten Wörter hat Beethoven vergessen.


Satz.
10. gravis des Soprans.
Licenz
10. gravis des Alts.
Beethoven schreibt nun folgende Uebungen:
Nr. 1.
Hauptsatz.
Cantus firmus.
8 6 5 3
Verkehrungen des Hauptsatzes.
2 3
1 3 4 6
octava gravis.
7 6
8 6 5
octava acuta.
1 3 4 6
besser Tenor.

Die zweite Verkehrung, welche Beethoven schreibt, ist keine eigentliche Verkehrung. Statt den Hauptsatz zu verkehren, nimmt er dessen erste Verkehrung zur Verkehrung vor, wobei denn natürlich wieder der Hauptsatz, allerdings in einer tieferen Lage, zum Vorschein kommt. Albrechtsberger durchstreicht die Verkehrung. Beethoven's dritte Verkehrung ist auch keine eigentliche Verkehrung. Als eigentliche zweite Verkehrung müsste die Oberstimme eine Octave, und die Unterstimme zwei Octaven höher stehen*). Deshalb schreibt Albrechtsberger dazu: »besser Tenor«.



*) Es giebt zwei eigentliche oder Haupt-Verkehrungen. Bei der ersten (*evolutio in octavam gravem*) wird die Oberstimme des Hauptsatzes eine Octave tiefer geschrieben und so zur Unterstimme gemacht. Bei der zweiten Verkehrung (*evolutio in octavam acutam*) wird die Unterstimme eine Octave höher geschrieben und so zur Oberstimme gemacht.



Auch hier hat Beethoven die richtige zweite Verkehrung (die *octava acuta*) nicht getroffen. Statt die Unterstimme des Hauptsatzes eine Octave höher zu schreiben, schreibt er sie eine Octave tiefer. Solche Erscheinungen, wie hier und in der vorigen Uebung, sind ein Beweis, dass ihm die Theorie des doppelten Contrapunktes, wie sie in den Lehrbüchern gehandhabt wird, neu war. Albrechtsberger durchstreicht Beethoven's zweite Verkehrung.

In den folgenden zwei Uebungen sind die Stimmen im doppelten Contrapunkt in der Quint-Decime (Doppel-Octave) versetzt.

Nr. 3.

C. f.

(8. *acuta.*)

C. f.

(8. *gravis.*)

C. f.

oder

oder

(8. *acuta.*)

C. f.

(8. *gravis.*)

Nr. 4.
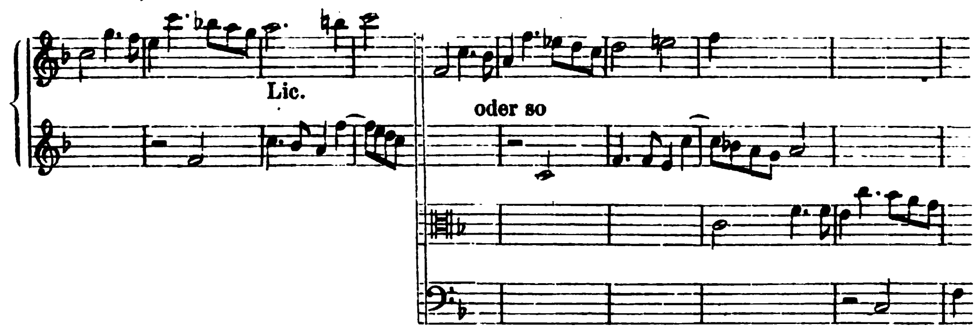
tr
8 7 3
C. f.

C. f.
8. *acuta.*
1 2 6 tr
8. *gravis.*

tr
3 4 5 10
C. f.

C. f.
8. *acuta.*
6 5 4 6
8. *gravis.*

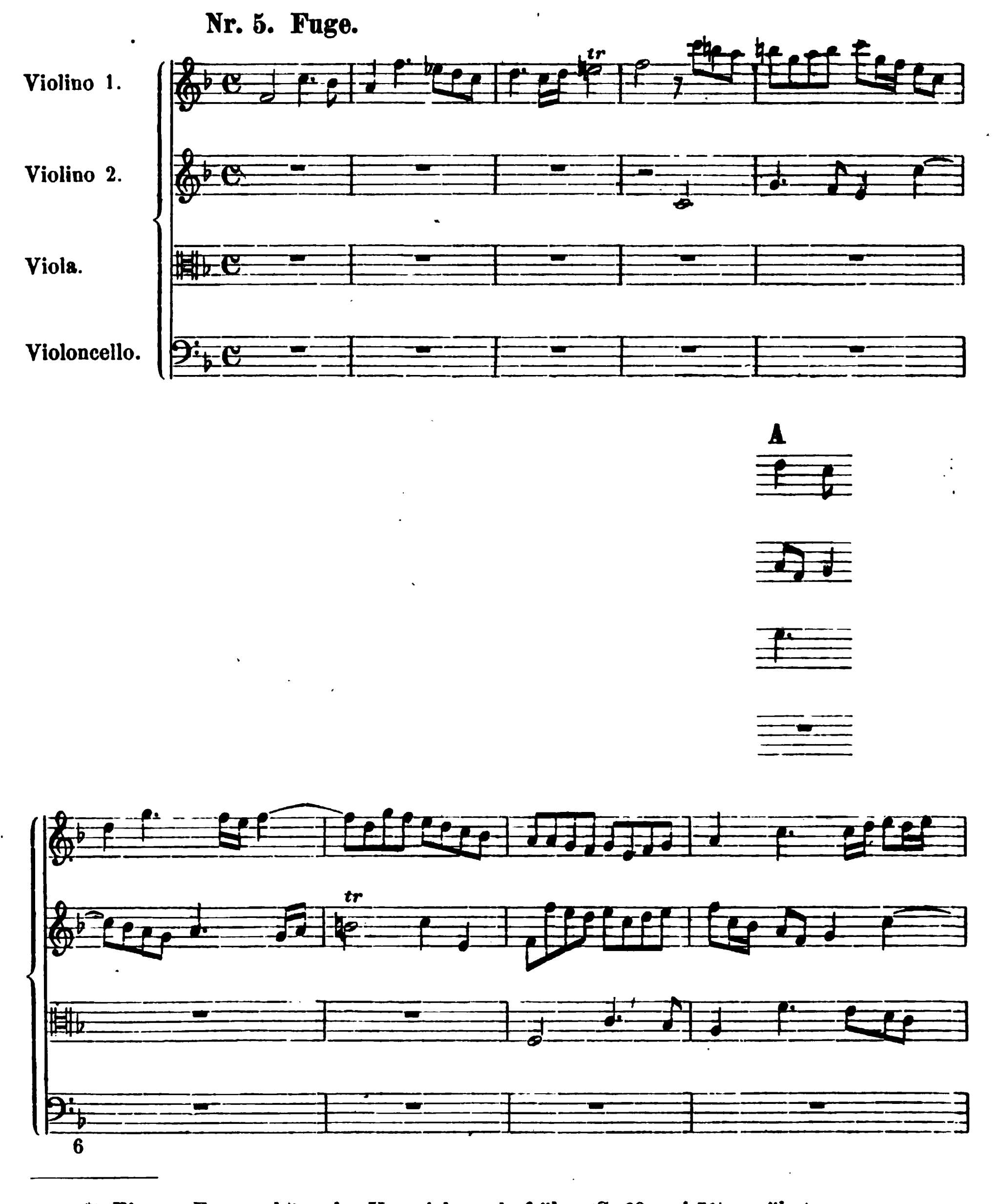
Jetzt wird eine Fuge geschrieben. Albrechtsberger deutet Engführungen des Themas an,
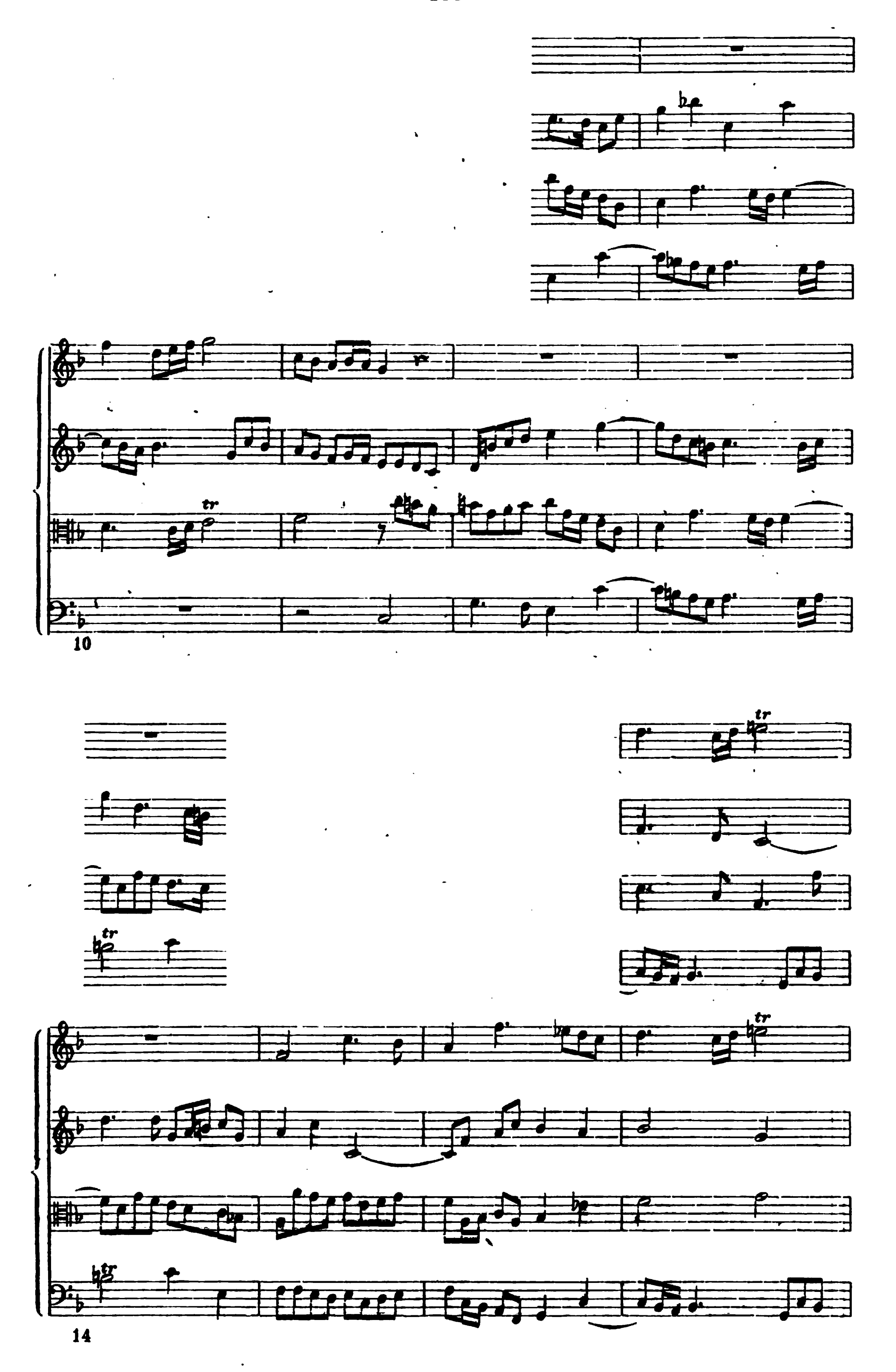


und Beethoven schreibt einen verkehrbaren Gegensatz (Contrapunkt).
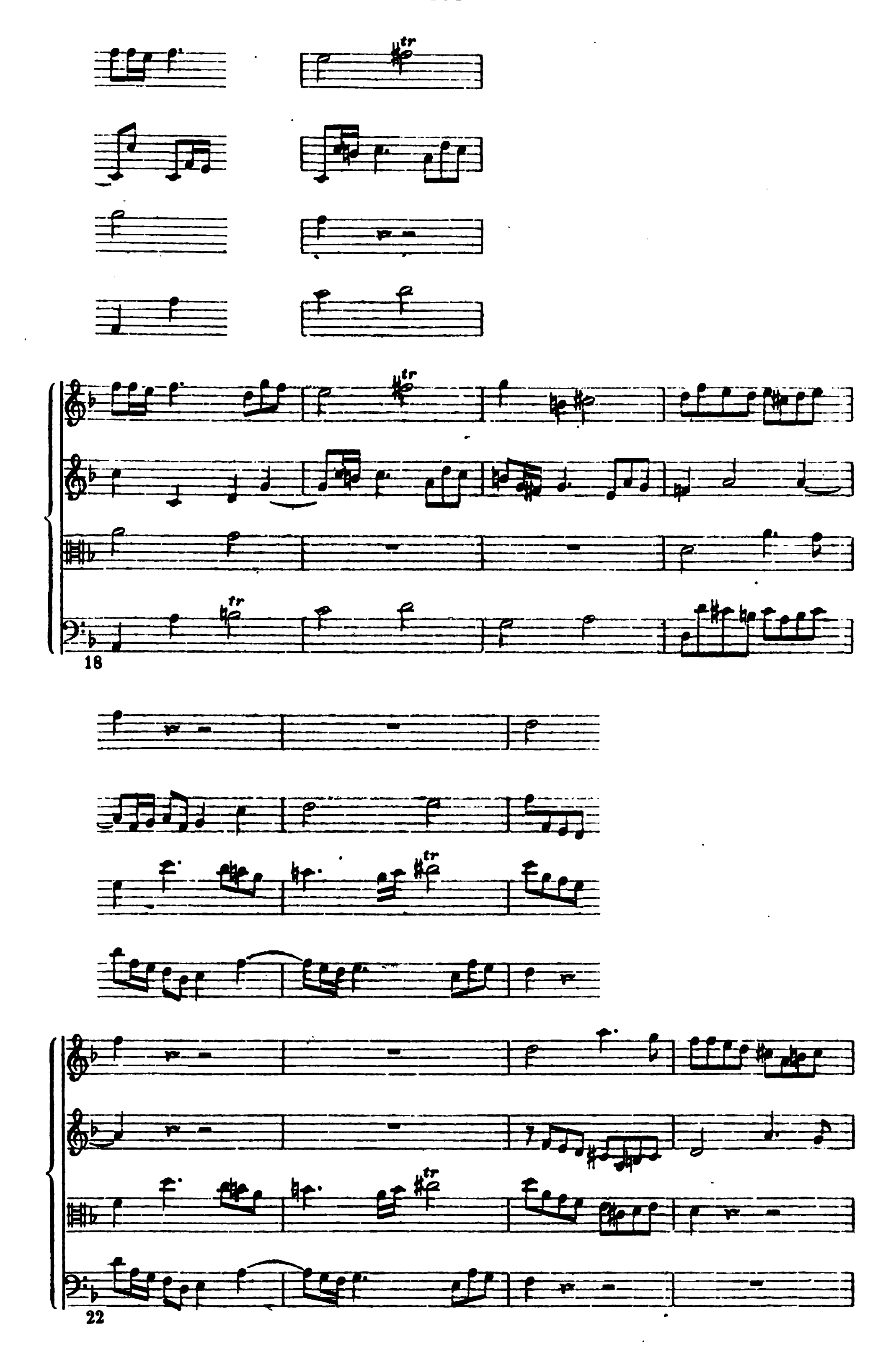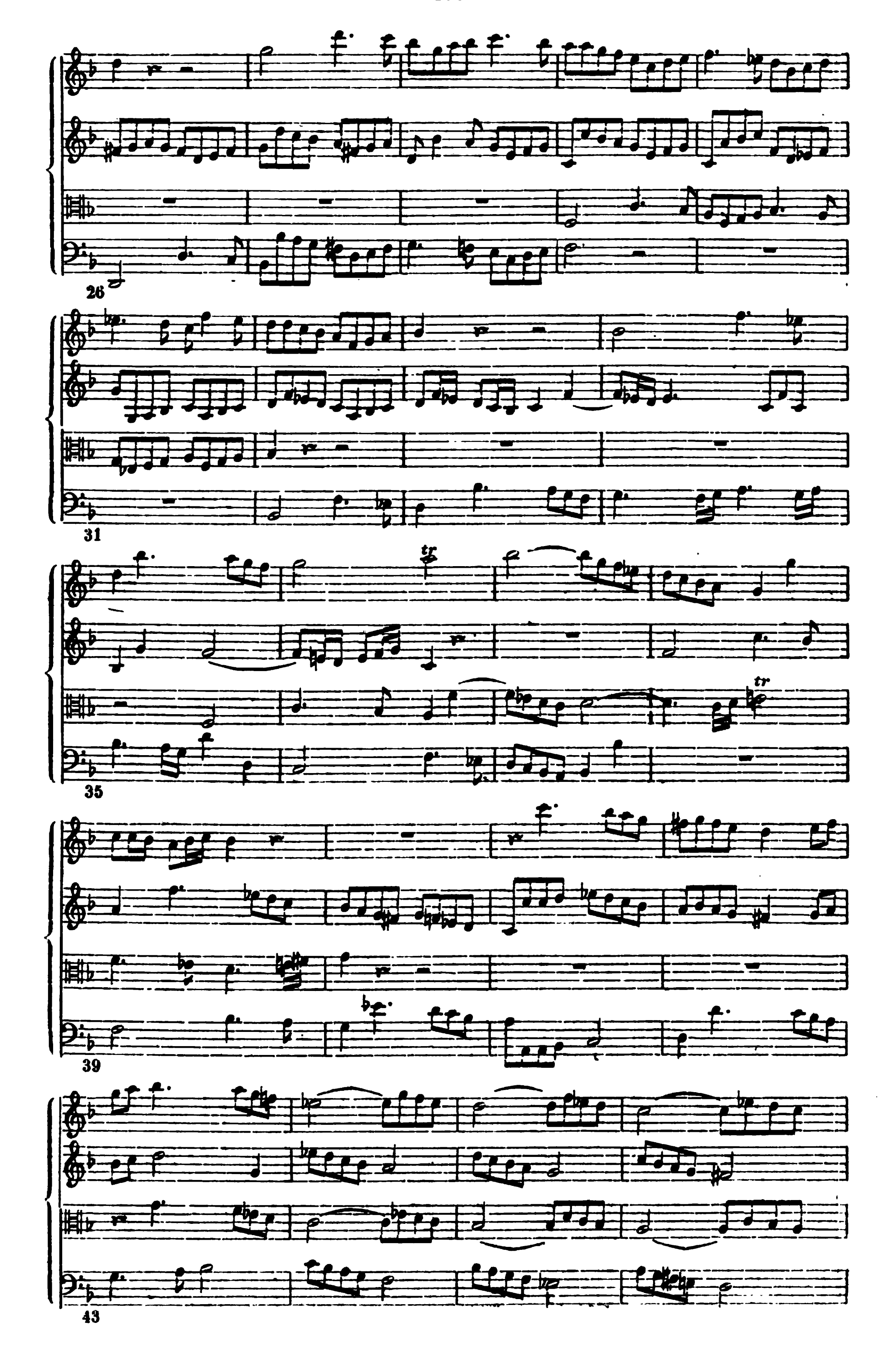


Die nun vorzulegende Fuge ist im freien Satz geschrieben und ist von allen bisher geschriebenen Fugen die umfangreichste*). Namentlich ist der zweite Theil sehr ausgeführt. Er ist mit Engführungen, mit Zergliederungen des Themas und reichlich mit Zwischensätzen versehen, die grösstentheils aus Abschnitten des Themas und der verschiedenen Gegensätze gebildet sind. Auch begegnen wir hier (Takt 85) dem ersten längeren Orgelpunkt. Man darf wohl diese Erscheinungen zum Theil dem Einflusse Albrechtsberger's zuschreiben, besonders da in dessen »Anweisung« (S. 196, 212) derartige Mittel »zur Verlängerung der Fuge« empfohlen werden.
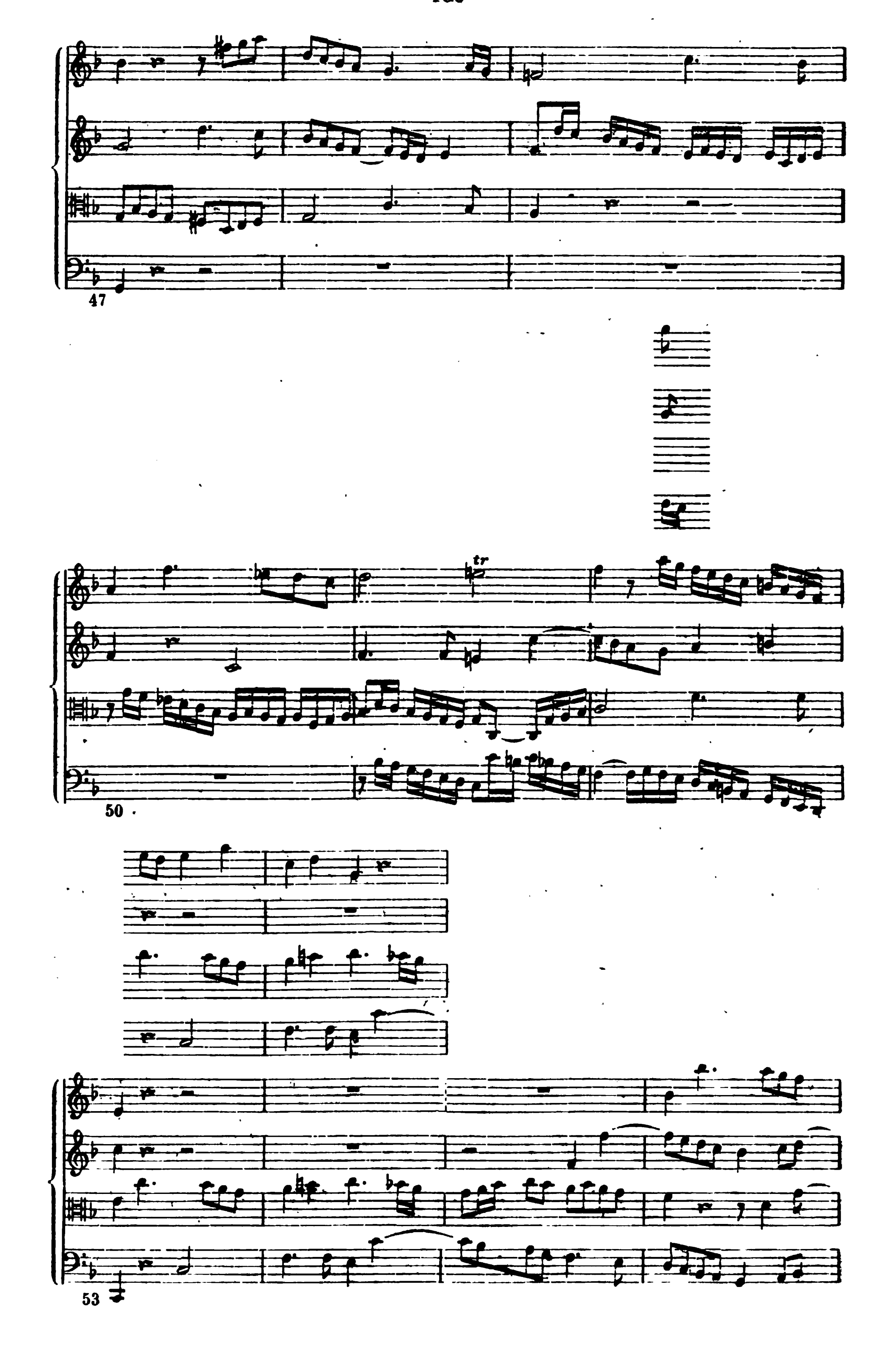


*) Ein zur Fuge gehörendes Vorspiel wurde früher (S. 63 und 70) erwähnt.
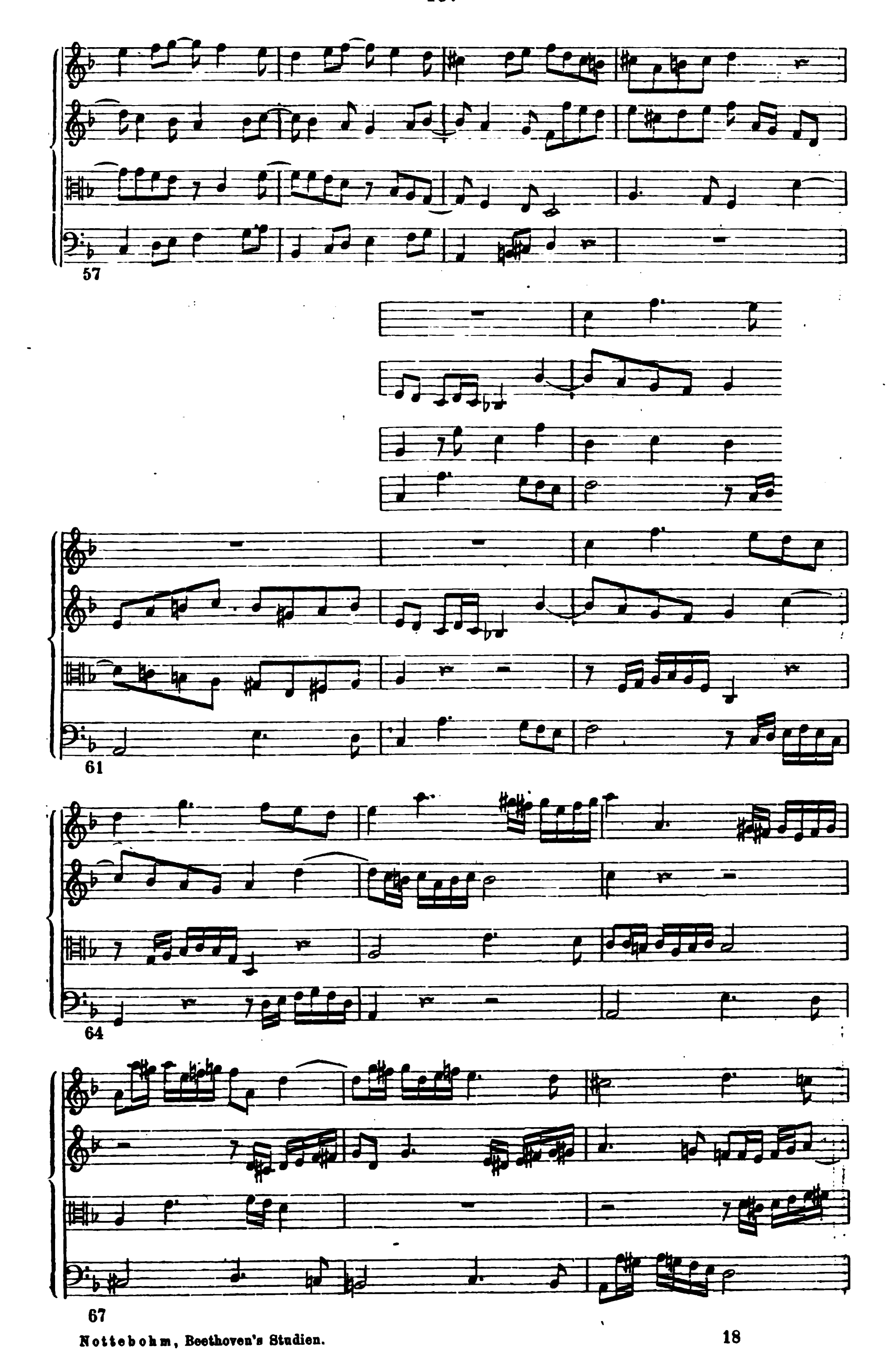

tr
10
14

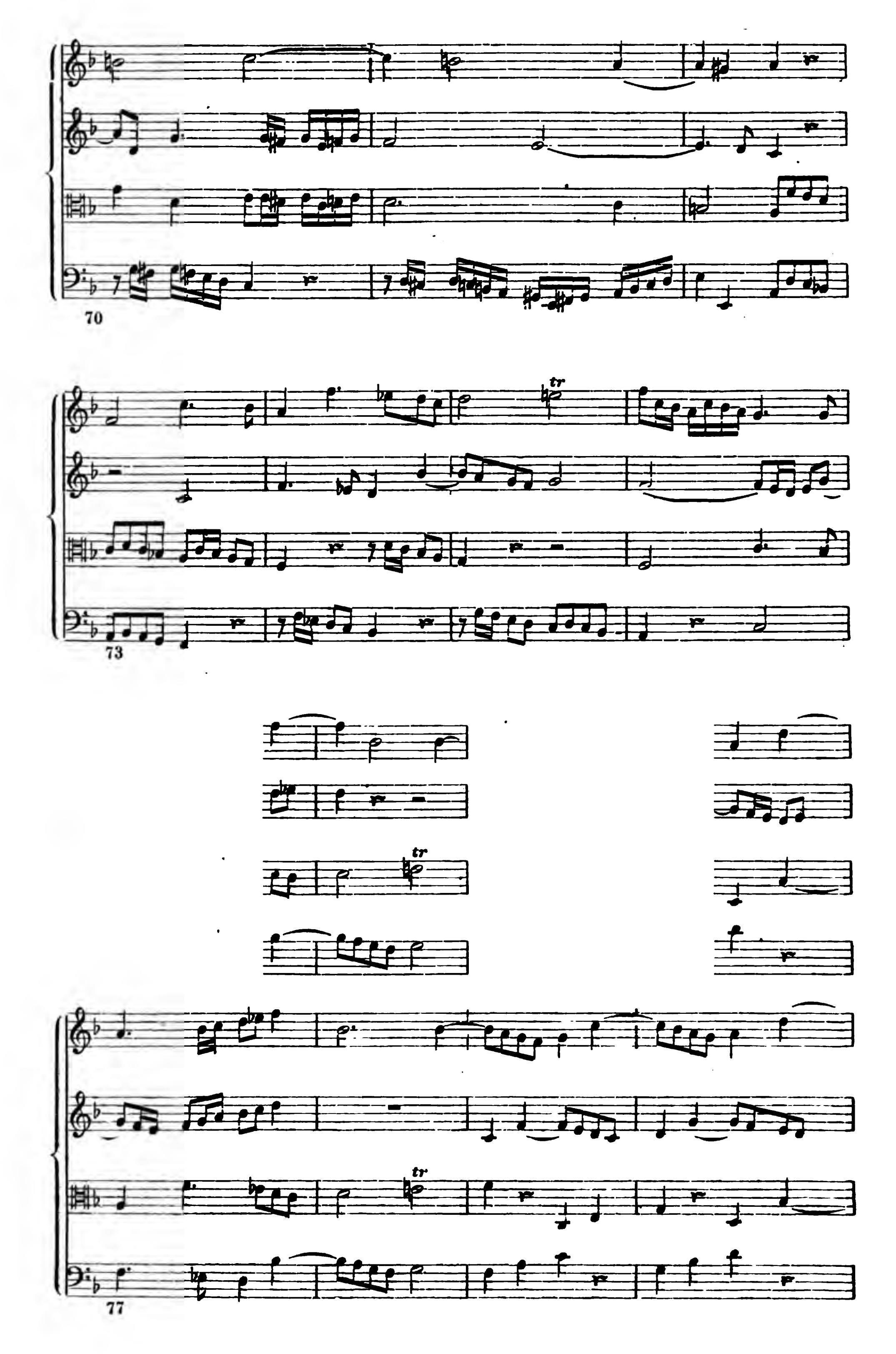

tr
tr
tr
18
tr
tr
22

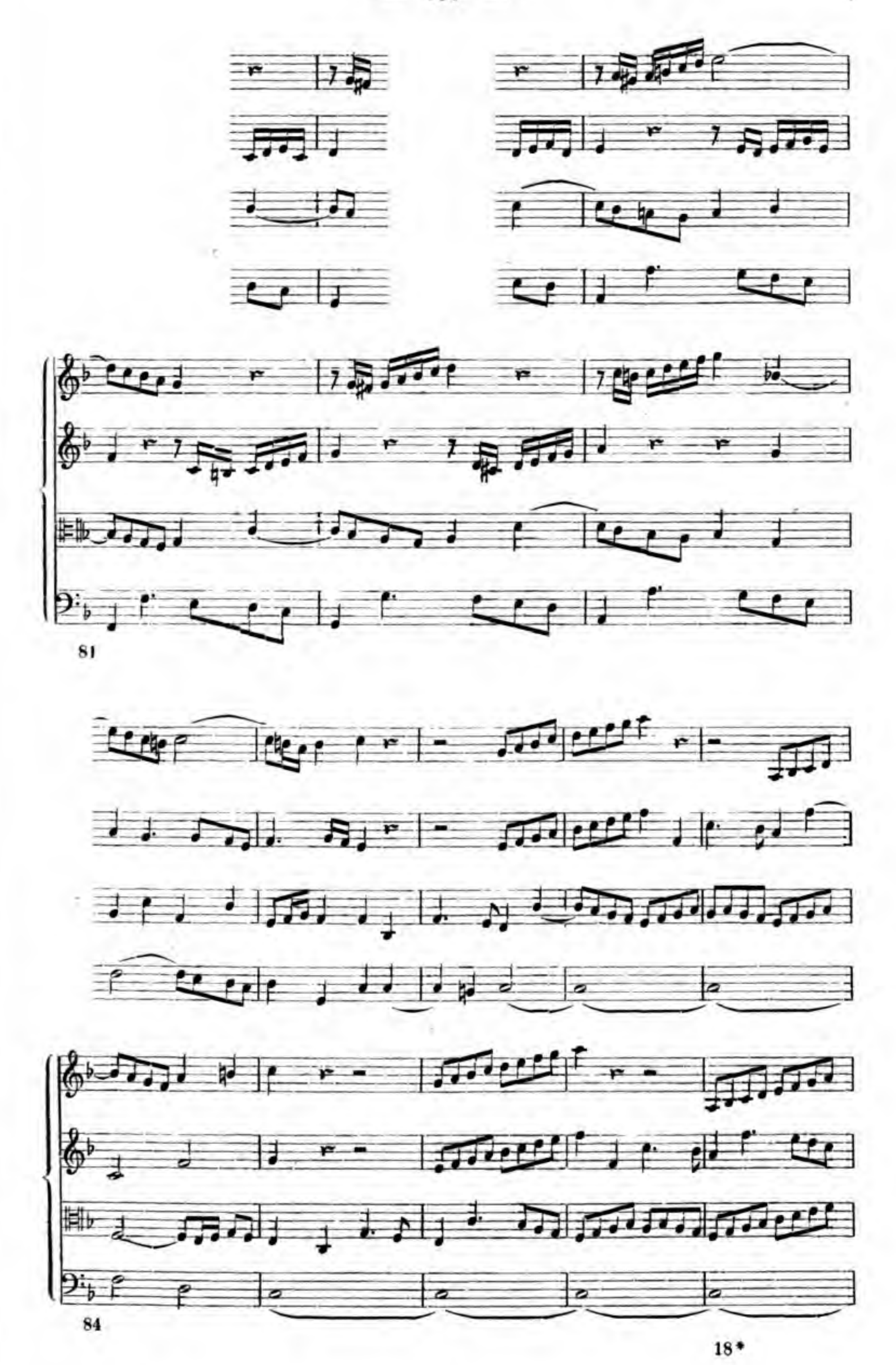

26
31
35
39
43
tr
tr

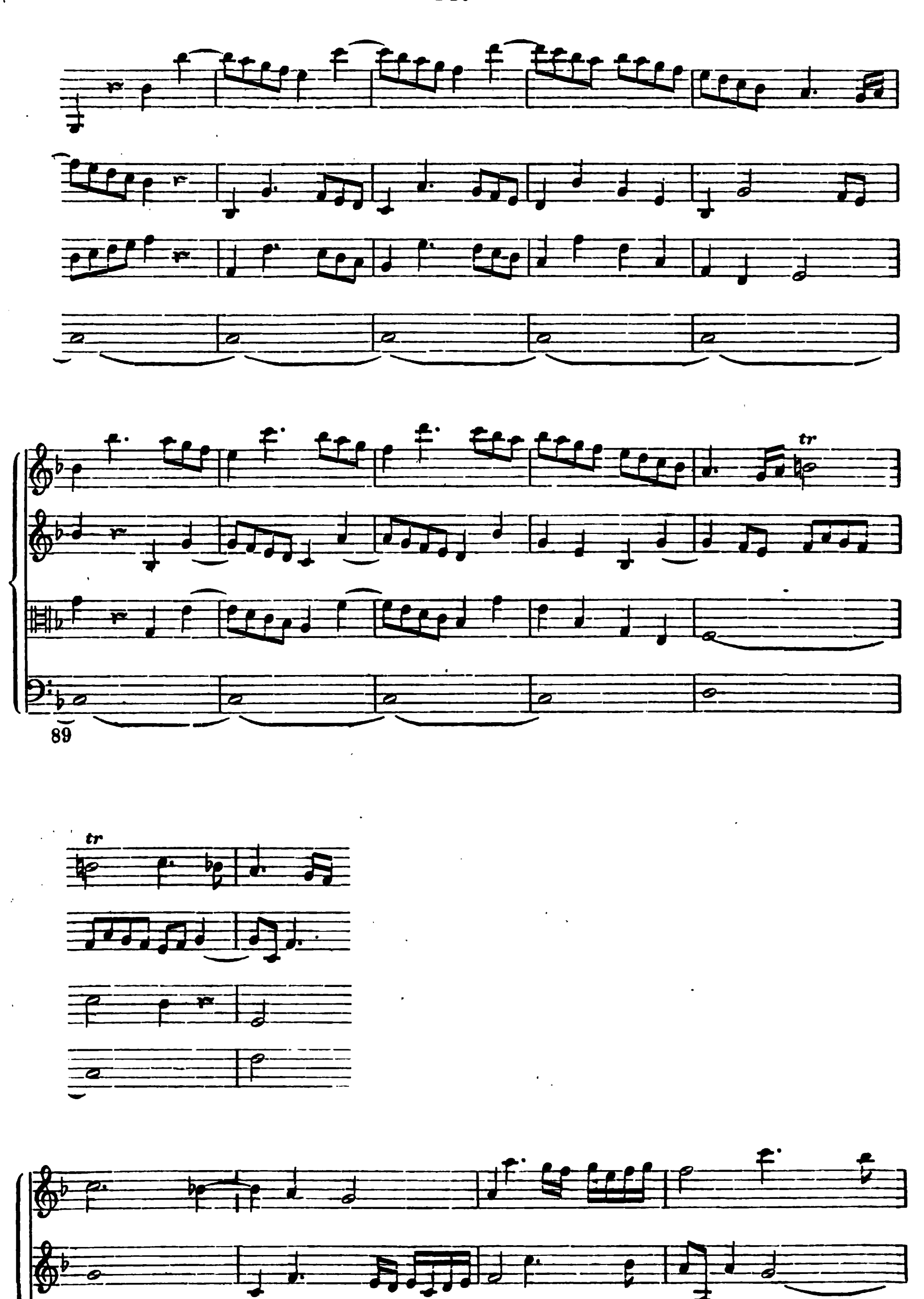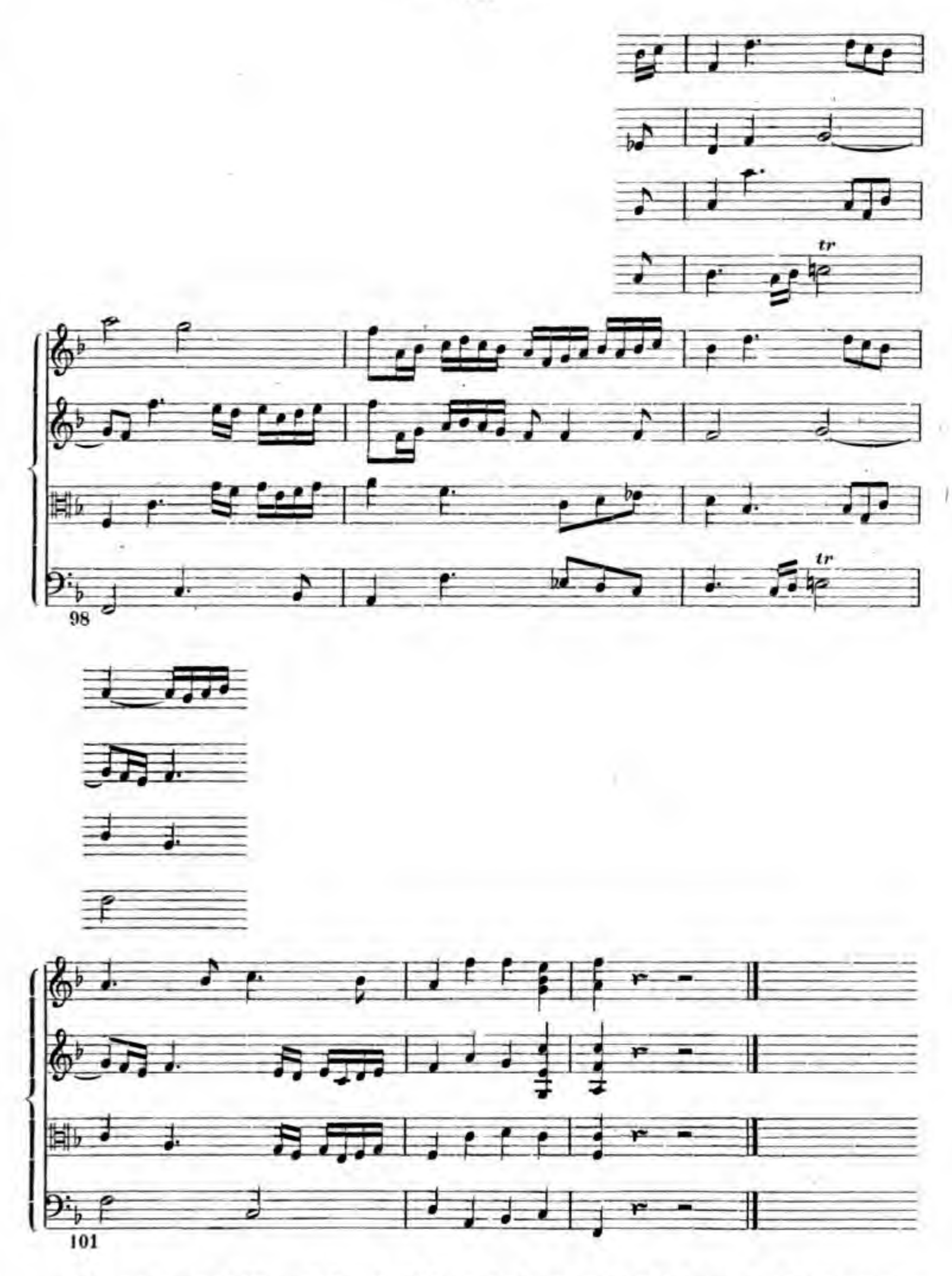


47
tr
50
53


57
61
64
67


70
73
tr
tr
tr
77


81
84


tr
89
tr
tr
94



Vom 1. zum 2. Viertel des 9. Taktes sind verdeckte Quinten zwischen erster Violine und Viola. Sie sind schlecht, weil beide Stimmen springen. Vgl. Uebung im Contrapunkt Nr. 9. — Vom 3. zum 4. Viertel des 12. Taktes sind wieder verdeckte Quinten zwischen zweiter Violine und Violoncell. — Die sechste Note des Themas ist Takt 13 im Violoncell nicht richtig (mit *h*, statt mit *b*) beantwortet. Die unrichtige Note *e* (statt *es*) vier Takte früher in der Viola ist nicht geändert

worden. — Zu Anfang des 17. Taktes ist der vom Violoncell gebrachte Vorhalt (*c*) mit seinem Auflösungston (*b* in der zweiten Violine) begleitet. Albrechtsberger verbietet (»Anw.« S. 300) solche »Ligatur der Septime in der Unterstimme«. Vgl. auch Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« Th. 1 S. 75 f. — Takt 17 und 18 führen die Mittelstimmen, weil sie nur Halb- und Viertelnoten haben (das sind hier, im C-Takt, Noten von der ersten und zweiten Gattung des Contrapunkts), einen »matten« Gesang. Vgl. die dreistimmige Fuge Nr. 2 Takt 3 ff., und die Choralfuge Nr. 1 Takt 31. Der Bass verträgt eher Halbnoten, z. B. Takt 19 f. — Vom 3. zum 4. Viertel des 18. Taktes sind offene Octaven zwischen erster und zweiter Violine. Albrechtsberger hat sie nicht beseitigt. — Takt 22 hören zwei Stimmen zugleich auf. Vgl. die vierstimmige Fuge Nr. 4 Takt 25. — Takt 52 tritt die erste Violine mit einer (zur zweiten Violine dissonirenden) Wechselnote (*a* zu *g*) frei ein. Eine solche Wechselnote darf nur stufenweise eingeführt werden. — Takt 52 und 53 sind Primen-Parallelen zwischen erster Violine und Viola. Albrechtsberger mag sie übersehen haben. — Takt 53 erscheint ein Theil des Themas ohne eine begleitende Stimme. Vgl. die vierstimmige Fuge Nr. 3 Takt 19. — Warum Albrechtsberger den 62. Takt ändert, ist zweifelhaft. Gilt seine Aenderung der leeren Quarte auf dem vierten Viertel, welche gern mit der Secunde begleitet sein will? Oder will er den Satz im folgenden Takt, wo zwei Nachahmungs-Motive zusammen treten, durchsichtiger machen? — Auf dem vierten Viertel des 77. Taktes haben die Violinen einen Einschnitt. Nach einer Regel der 5. Gattung des Contrapunkts (vgl. »Anweisung« S. 68 und 109) darf, wenn auf dem dritten Viertel Achtelnoten stehen, auf dem vierten Viertel eine Viertelnote nur dann vorkommen, wenn sie (wie es Albrechtsberger in der ersten Violine ändert) in den folgenden Takt hinüber gebunden ist. — Eine Regel zur Begründung der Takt 80 vorgenommenen Aenderung können wir nicht angeben. — Auf dem ersten Viertel des 82. und 83. Taktes ist eine leere Harmonie. Die gebundene Quarte verlangt im mehrstimmigen Satze die Quinte oder Sexte zur Begleitung. Vgl. »Anw.« S. 75 und 136. — Viola und Violoncell bringen auf dem zweiten Viertel des 83. Taktes das scharfe Intervall einer kleinen Secunde. Albrechtsberger tadelt (»Anw.«S. 54) stufenweise in den Einklang gehende Secunden, weil sie »dem Gehör wehe thun«. — Auf dem dritten Viertel des nämlichen Taktes wird von der ersten Violine der Auflösungston des im Violoncell liegenden Vorhalts verdoppelt. Vgl. oben Takt 17. — In Folge der von Albrechtsberger Takt 83 und 84 vorgenommenen Aenderung wird in den folgenden neun Takten das Taktgewicht von einer ersten auf eine dritte Zeit verlegt und dadurch verschoben. — Takt 99 sind Quinten-Parallelen $\left(\begin{smallmatrix} a & b \\ d & es \end{smallmatrix}\right)$ zwischen erster Violine und Viola.

IX. Doppelter Contrapunkt in der Decime oder Terz.

Albrechtsberger schreibt:

			+			+				+
Aus	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
wird	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
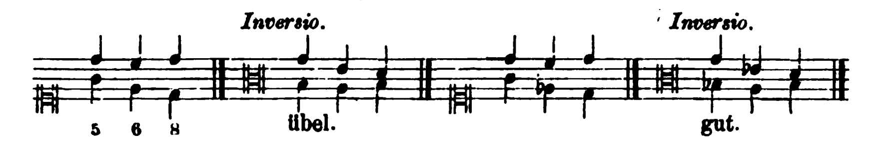
1. Zwei Terzen, zwei Sexten, zwei Decimen bleiben in der geraden Bewegung verboten, weil zwei Octaven, zwei Quinten, zwei Einklänge daraus entstehen.

2. Bei der Secund-Ligatur darf die Vorbereitung nicht mit der Terz gemacht werden, weil in den Versetzungen $\frac{8}{d} \mid \frac{9\ 8}{c\ —}$ entstünde.

3. Die Quart-Ligatur ist oben nicht zu gebrauchen, weil unten 7 8 daraus wird. Unten aber in die 5. aufgelöst, ist sie gut, weil 7 6 oben daraus wird.

4. Die Quinte wird zur Sexte. Sie ist im strengen Satz zwar in der geraden Bewegung (nämlich als verdeckte Quinte) verboten, doch nicht im freien; deswegen kann man sie zuweilen machen.

5. Die 6. wird zur 5. Deswegen sind solche Sexten in der geraden Bewegung verboten, die zu reinen Quinten werden; z. B.



6. Die Septime ist zum *a due* sowohl als Ligatur, als auch im regelmässigen oder unregelmässigen Durchgang zu gebrauchen. Zum *a tre* jedoch nur in der 10. *acuta*. Die Fuxische Wechselnote ist auch zum *a due* gut.

7. Die 9. ist auch zum *a due* gut, besonders wenn sie von der 10. vorbereitet wird. Zum *a tre* ist nur die 10. *acuta* brauchbar; beim *a quattro* muss die vierte Stimme frei dazu gemacht werden.

8. Wenn man in der Haupttonart schliessen will, so muss die Oberstimme den Satz in der 3. oder 5. endigen.

NB. Wenn man die Unterstimme nur um eine 3. statt 10. hinauf versetzen will (welches wohl in Singsachen geschehen muss), so wird die Oberstimme hinab in die *octavam gravem* versetzt.
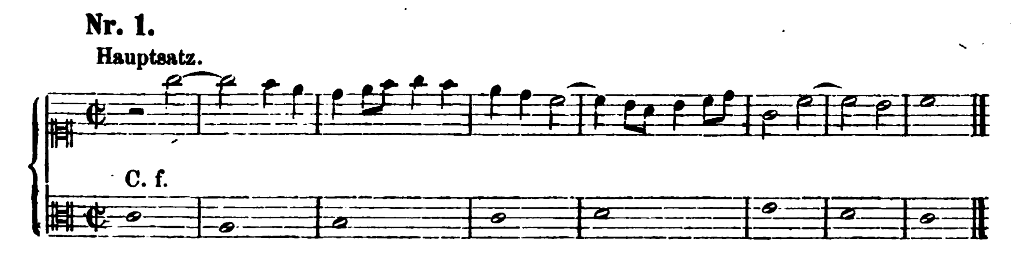
Regel zum *a tre* und *a quattro*: Hier müssen alle Streiche in der Gegen- oder Seitenbewegung und keine Dissonanz-Ligaturen gemacht werden, sondern nur 3., 6., 8.
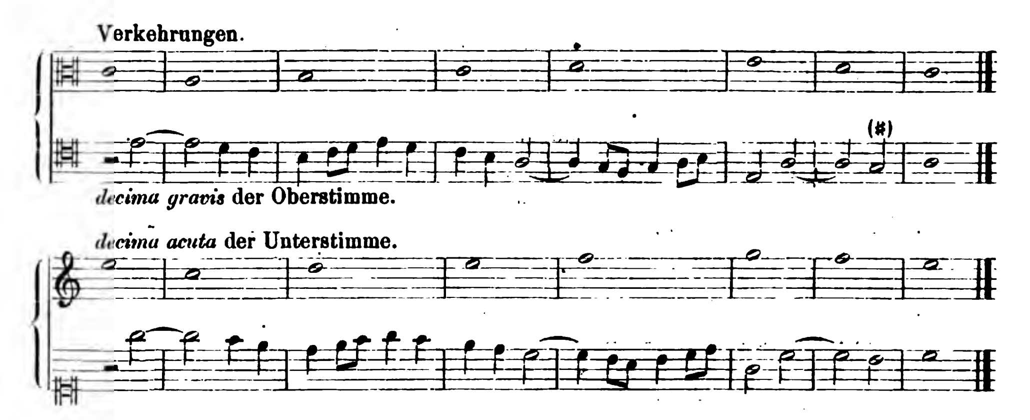
NB. Bei Doppelfugen muss das Contrathema zugleich im doppelten Contrapunkt der 8. gemacht werden; sodann schreibt man die Decime bald zum Hauptthema, bald zum Contrathema; beim *a quattro* zu allen beiden.

So weit Albrechtsberger.

Beethoven hat 24 Uebungen mit den üblichen Verkehrungen geschrieben. Davon sind die ersten zweistimmig und haben einen Cantus firmus; dann folgen zweistimmige Uebungen ohne Cantus firmus; endlich drei- und vierstimmige, zum Theil mit, zum Theil ohne freie Stimmen. Es genügt, von jeder Art eine oder einige Uebungen mitzutheilen. In der folgenden Auswahl sind die mit Nr. 2 bis 6 bezeichneten Uebungen so geschrieben, dass die zwei obern Notenzeilen zusammen genommen den Hauptsatz, und die zwei untern Notenzeilen die erste Verkehrung des Hauptsatzes darstellen.

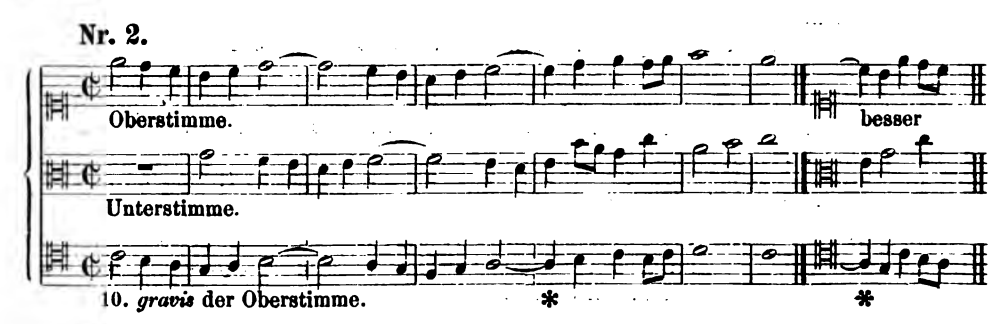
Nr. 1.





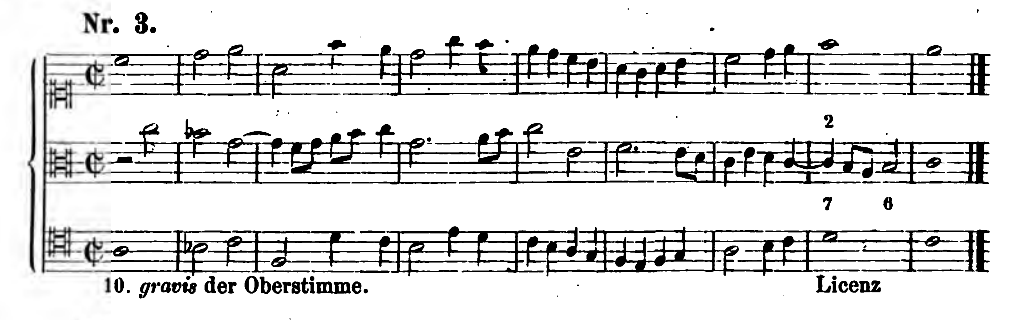
Beethoven überschreitet in den ersten Takten die zwischen den Hauptstimmen zu beobachtende Grenze der Decime und verhindert dadurch eine echte oder eigentliche Verkehrung. Ferner ist auf dem Niederschlag des 3. Taktes der Leitton der Tonart (*h*) mit der Decime (*d*) begleitet; daraus entsteht bei der ersten Verkehrung eine Verdoppelung des Leittons. Beethoven macht hierzu die Bemerkung: »Der 7. grosse Ton ist im Niederstreiche zu vermeiden, auch die Decimen als erste Noten«. Albrechtsberger ändert nicht.

Nr. 2.
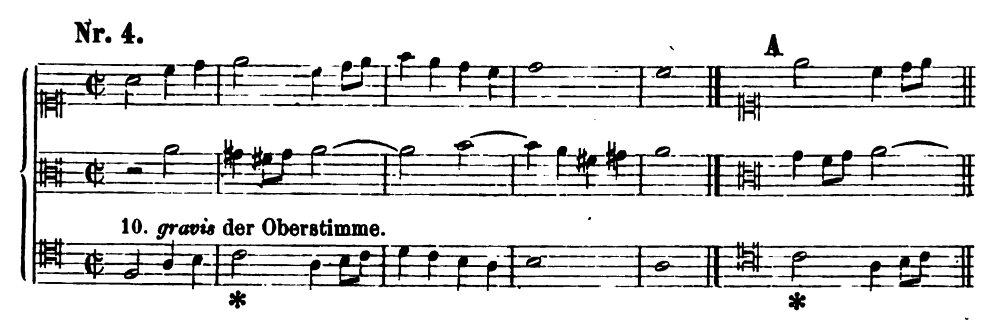


Vom ersten zum zweiten Viertel des 5. Taktes schreiten beide Stimmen (des Hauptsatzes) in gleicher Richtung in eine Terz; daraus entstehen bei der Verkehrung verdeckte Octaven. Beethoven ändert die Stelle.

Nr. 3.
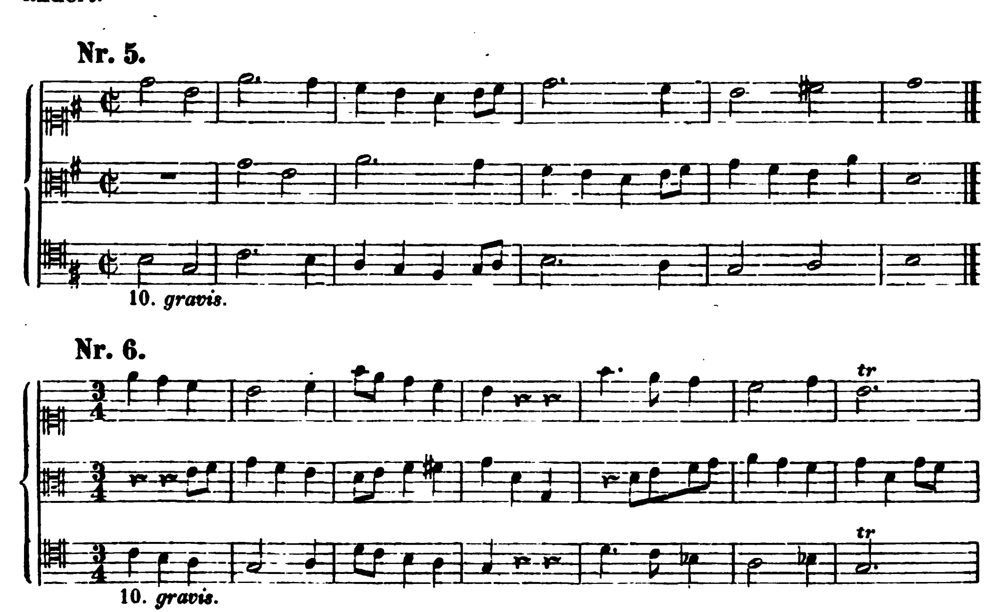


Takt 3 und 5 schreiten beide Stimmen (des Hauptsatzes) in gerader Bewegung in eine Sexte; daraus entstehen bei der Verkehrung verdeckte Quinten. Beethoven bemerkt dazu: »Wenn man streng componirt, soll man keine 3., keine 6. und keine 10. in der geraden Bewegung machen«. — Im vorletzten Takt entfernen sich
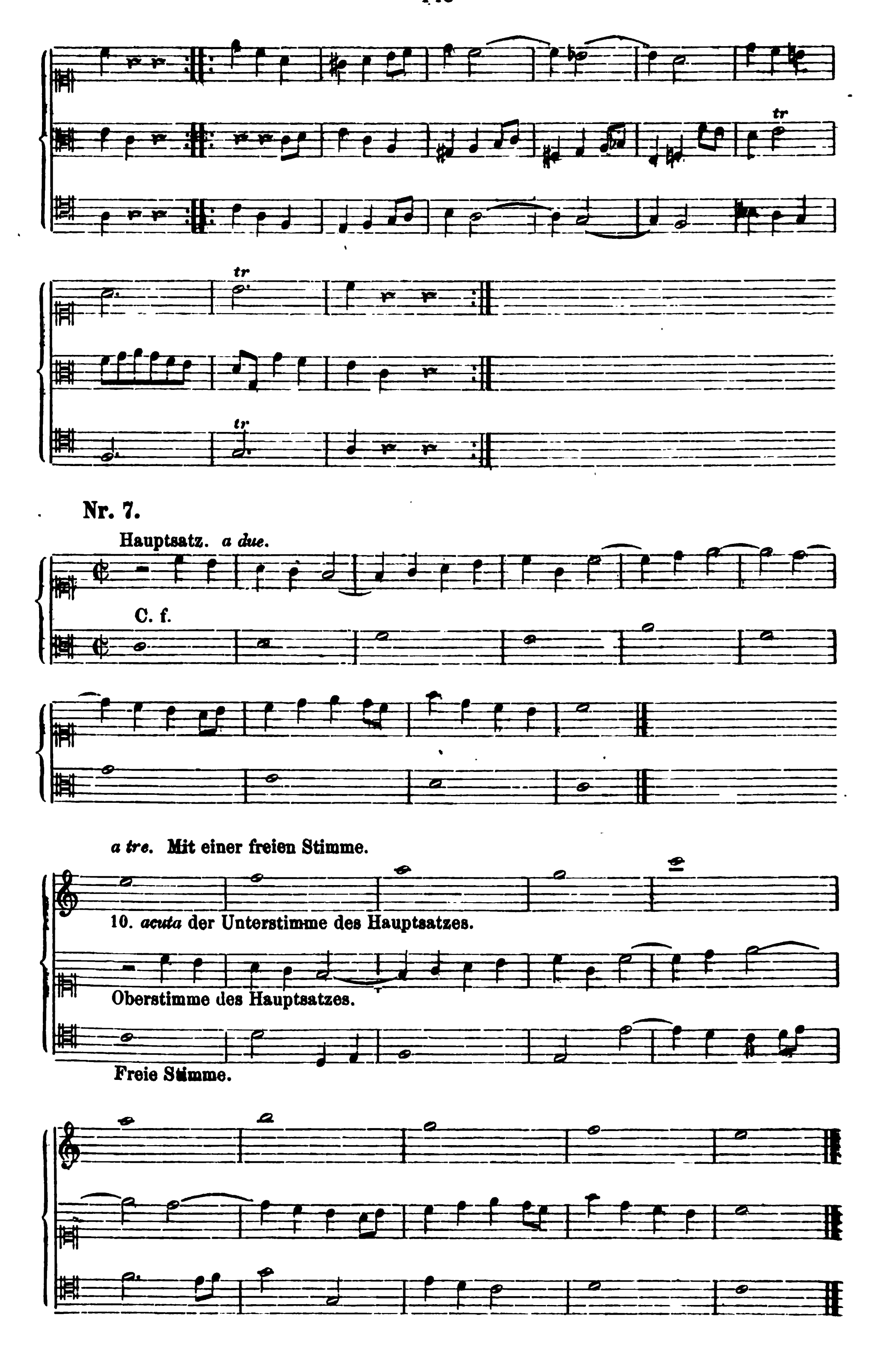
die Stimmen weiter als eine Decime voneinander, so dass aus der dort angebrachten Quart-Ligatur bei der Verkehrung nicht die erwartete Septimen-, sondern eine Secund-Ligatur entsteht. Beethoven fügt eine Bezifferung und das Wort »Licenz« hinzu und bemerkt dabei: »Statt der Secund-Ligatur ist 76 zur Bezifferung gut; zur ächten Versetzung aber nicht«.
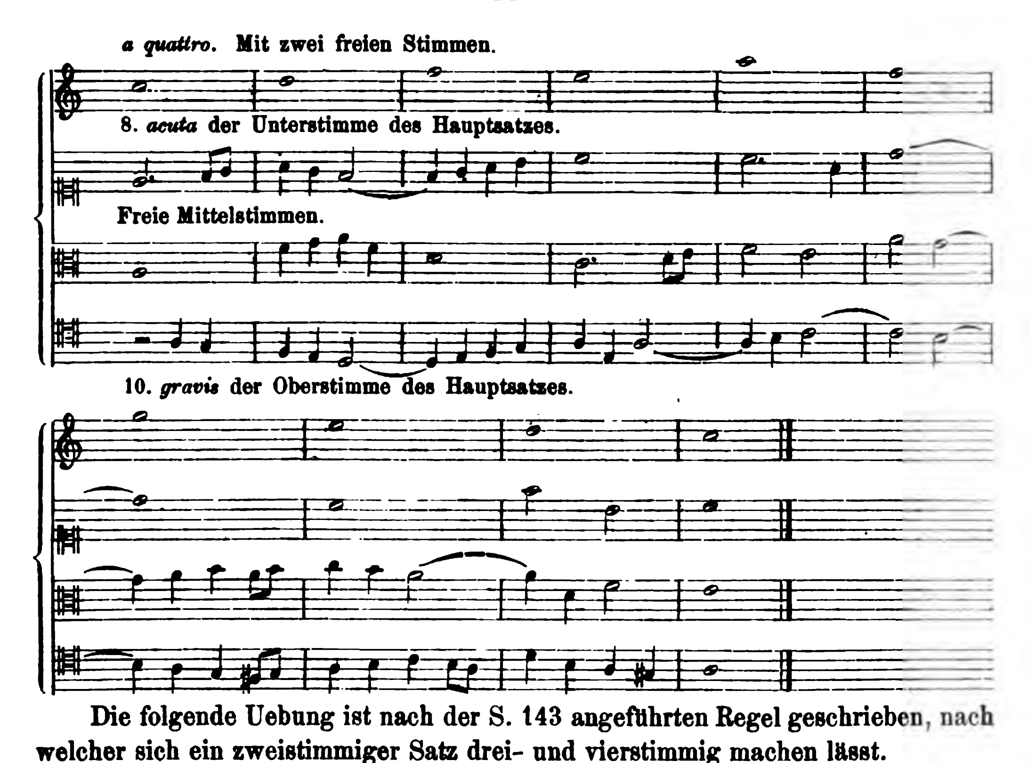


Auf dem Niederschlag des zweiten Taktes erscheint eine kleine Sexte über dem Leitton der Tonart; daraus entsteht bei der ersten Verkehrung eine freie übermässige Quinte. Hierauf bezieht sich eine von Lehrer und Schüler gemeinschaftlich aufgesetzte Bemerkung. [Beethoven beginnt:] »Der siebente grosse Ton ist als Grundton*) mit der 6. *minor* oben zur [Albrechtsberger fährt fort:] Versetzung der 10. *gravis* nicht zu gebrauchen, weil die übermässige 5. daraus wird. Mit der 3. *minor* gebraucht wird die scharfe 8. daraus, das ist der siebente grosse Ton, mithin auch nicht zu gebrauchen. [Beethoven schreibt weiter:] Wenn aber ein Thema aus der 3. *major* geht, so ist der siebente grosse Ton unten mit der 6. *minor* oben zu gebrauchen, weil die reine Quint daraus wird.« Albrechtsberger ändert.



*) Nämlich als Ton der Unterstimme.


tr
tr
tr
Nr. 7.
Hauptsatz. a due.
C. f.
a tre. Mit einer freien Stimme.
10. acuta der Unterstimme des Hauptsatzes.
Oberstimme des Hauptsatzes.
Freie Stimme.



Die folgende Uebung ist nach der S. 143 angeführten Regel geschrieben, nach welcher sich ein zweistimmiger Satz drei- und vierstimmig machen lässt.

Nr. 8.

Hauptsatz. *a due.*

a tre.

10. *acuta* der Unterstimme des Hauptsatzes.

Oberstimme des Hauptsatzes.

8. *gravis* der Unterstimme des Hauptsatzes.

a quattro.

10. *acuta* des Tenors.

10. *acuta* des Basses.

8. *gravis* der Oberstimme des Hauptsatzes.

8. *gravis* der Unterstimme des Hauptsatzes.

X. Doppelter Contrapunkt in der Duodecime oder Quinte.

Albrechtsberger schreibt:

Aus	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
wird	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
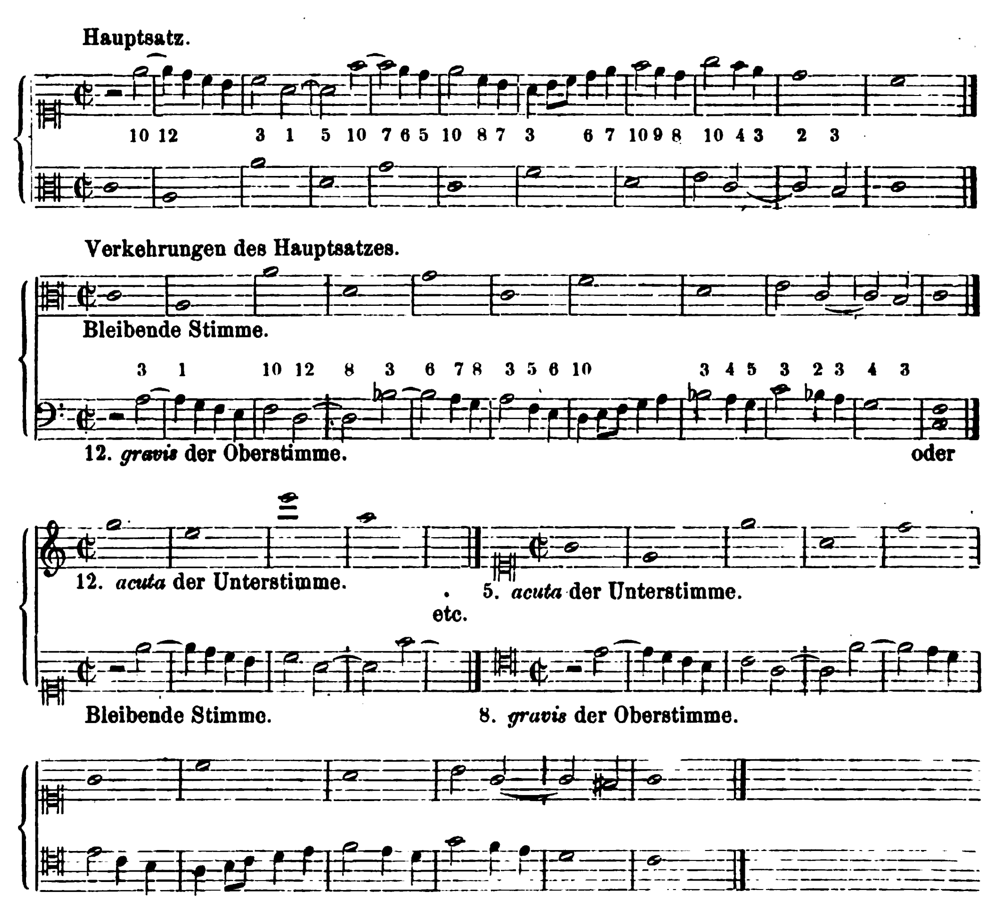
1. Wenn man, statt in die echte Duodecime, nur in die Quinte versetzen will, so muss die andere Stimme in die Octave versetzt werden, weil der Contrapunkt in der Quinte andere Intervalle auswirft, wie folgendes Schema zeigt:

Aus	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
wird	5.	4.	3.	2.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

2. Die Sexte darf nicht sprung-, sondern nur stufenweise angebracht werden. Sie kann in der Unterstimme gebunden, im Aufstreich aber nicht ausgehalten werden.

3. Die Septimen-Ligatur darf nicht mit der Sexte vorbereitet werden, wohl aber mit den andern Consonanzen.

Zum zweistimmigen Satz können alle Ligaturen und die gerade Bewegung gebraucht werden. Hier sind 11. und 4., eben so 2. und 9. oft einerlei. Die Secund-Ligatur ist die beste Cadenz.



So weit Albrechtsberger.

Beethoven schreibt sechs Uebungen mit Verkehrungen. Wir wählen folgende aus.



Nr. 1.

Hauptsatz.

C. f.

Verkehrungen des Hauptsatzes.

Unterstimme des Hauptsatzes.

duodecima gravis der Oberstimme des Hauptsatzes.

12. *acuta* der Unterstimme.

Oberstimme des Hauptsatzes.

quinta acuta der Unterstimme.

octava gravis der Oberstimme.

Nr. 2.

A

Hauptsatz.

7

(♭)

C. f.

6
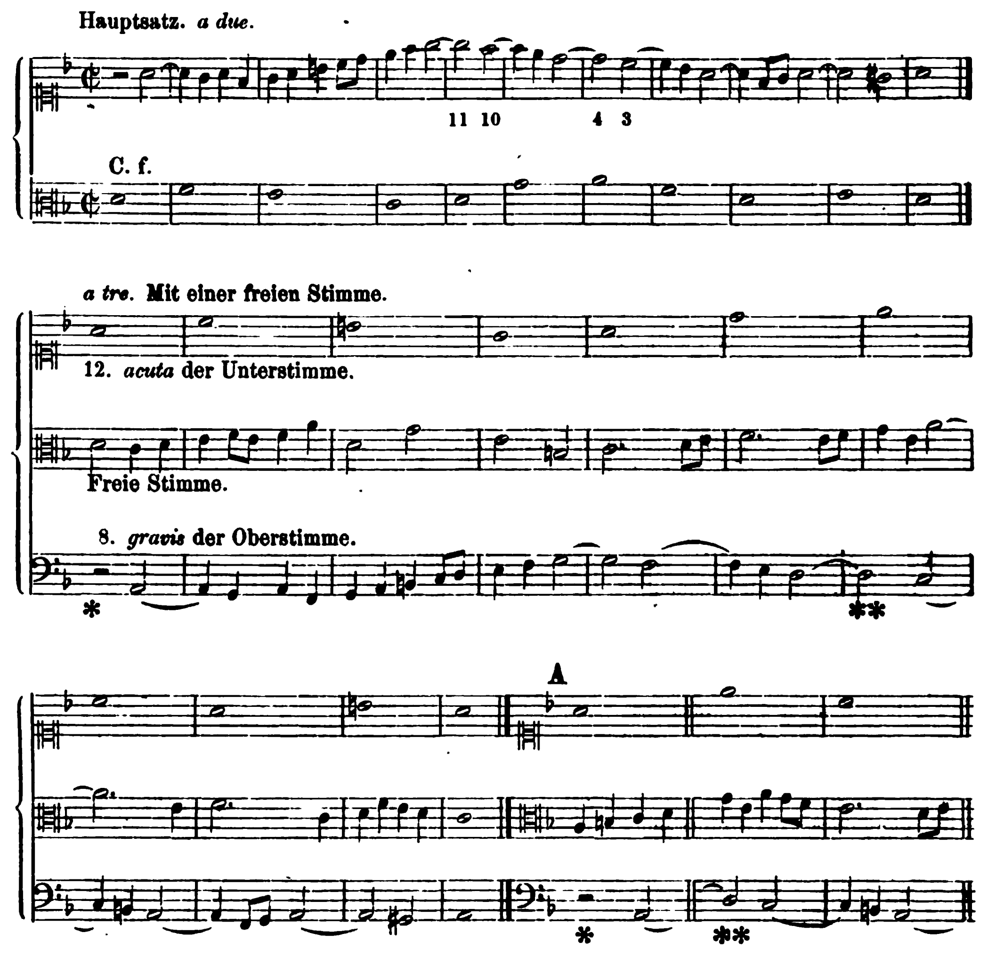
12. *gravis* der Oberstimme.

*

*

Auf dem Niederschlag des 7. Taktes haben die Stimmen des (von den zwei obern Notenzeilen dargestellten) Hauptsatzes das Intervall einer Duodecime. Bei der Verkehrung entsteht eine Prime daraus, ein Intervall, welches seiner Leerheit wegen in der Mitte eines zweistimmigen Satzes zu vermeiden ist. Vgl. »Anweisung« S. 21, 57. Albrechtsberger ändert.
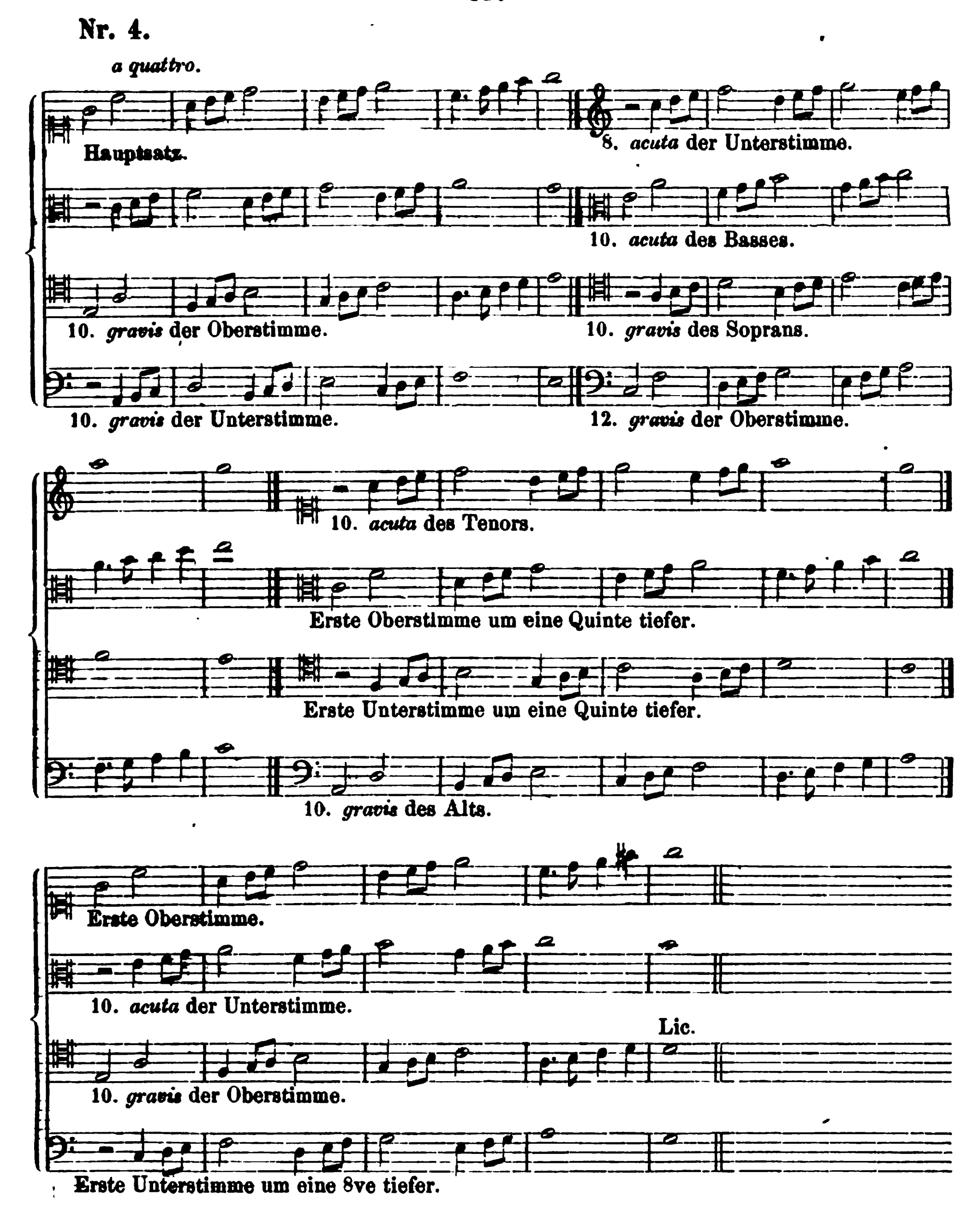
Nr. 3.



Das *a tre* beginnt in einer andern Tonart, als es aufhört. Albrechtsberger ändert und bemerkt: »Wenn man bei dieser Versetzung (der Unterstimme des Hauptsatzes in die Ober-Duodecime) im Hauptton, welcher hier *D* war, schliessen will: so muss in der freien Stimme zu Anfang der *D*-Accord gebracht, und die letzte Note der 12. *acuta* verlängert werden, gleichsam als ein *tasto solo* (orgelpunktartig), worunter eine *D*-Cadenz mit der $\frac{5}{2}$ = Ligatur gemacht wird«. Vgl. Albrechtsberger's »Anweisung« S. 334, wo derartige Verlängerungen oder Orgelpunkte vorkommen. — Takt 7 und 8 ist in der freien Stimme die bindende Note kürzer als die gebundene. Vgl. (S. 104) die vierstimmige Fuge Nr. 3 Takt 28.

Die folgende Uebung ist mit Hülfe der Regel (»Anw.« S. 327) geschrieben, nach welcher ein zweistimmiger Satz sich durch hinzugefügte Parallel-Stimmen drei- und vierstimmig machen lässt, wenn auf allen Takttheilen abwechselnd nur Terzen, Quinten und Octaven vorkommen, Dissonanzen nur durchgehend angebracht sind, und durchweg die gerade Bewegung vermieden ist. Aehnliche Regeln wurden früher (S. 127 und 143) angeführt.

Nr. 4.
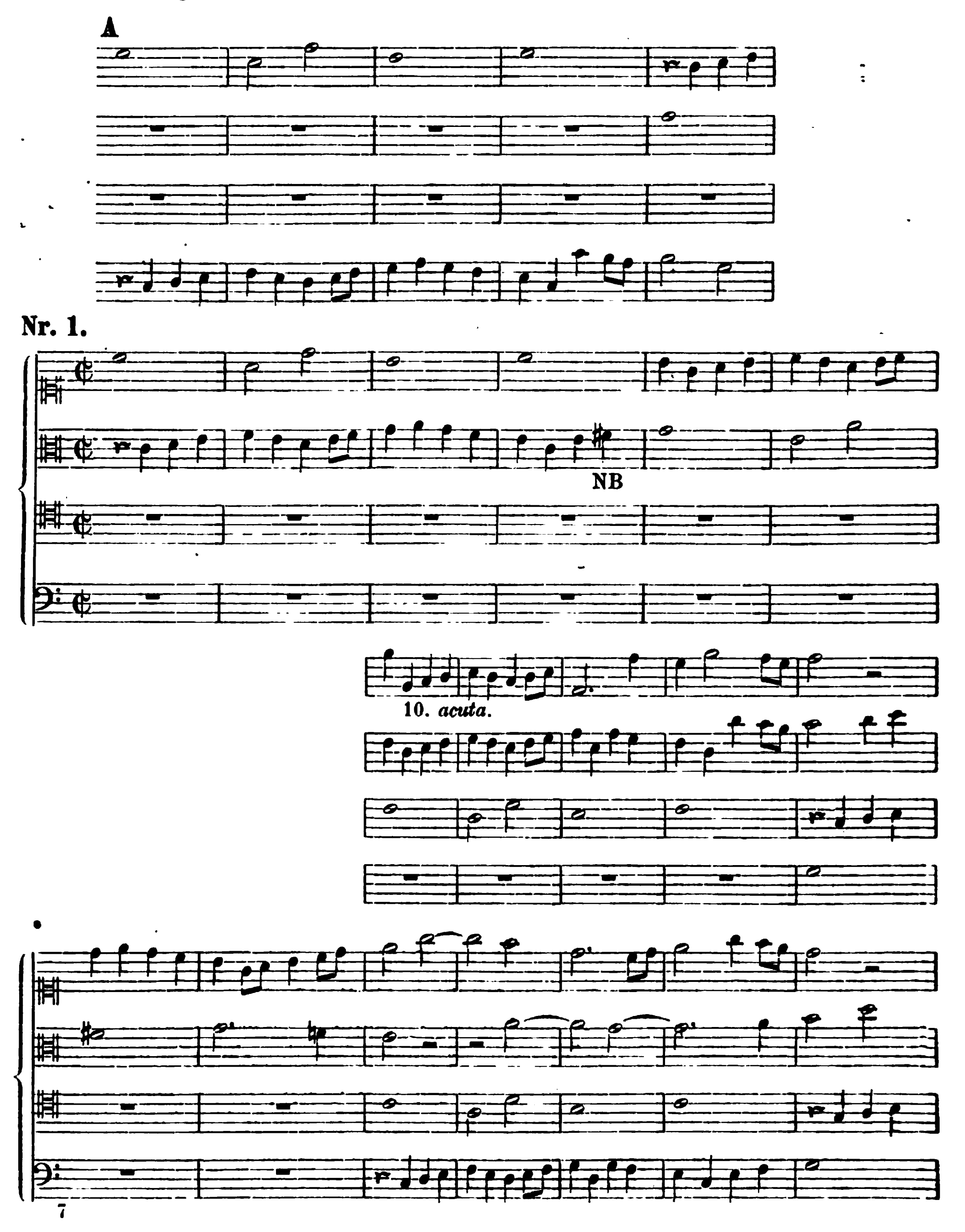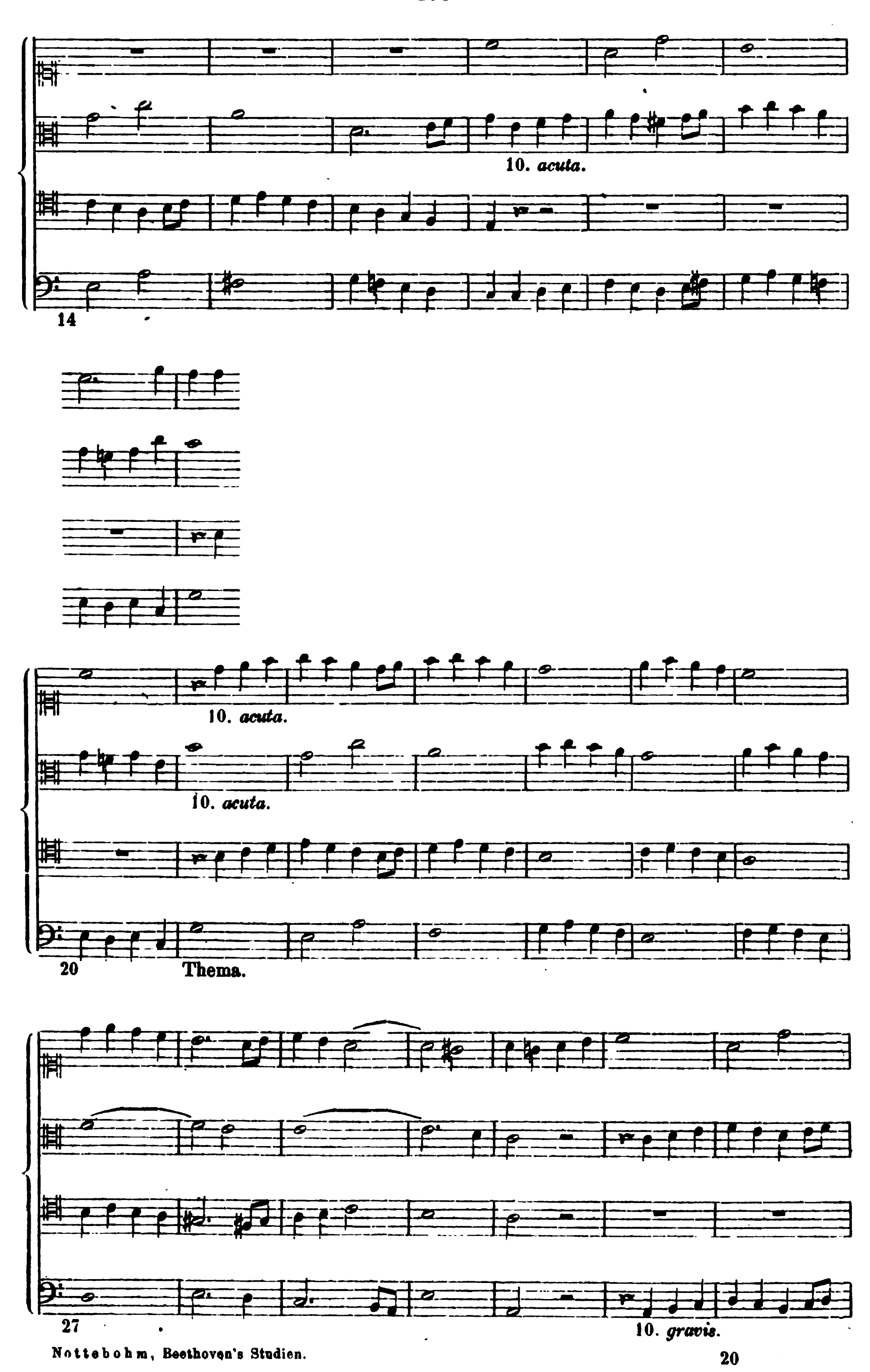


XI. Doppelfuge.
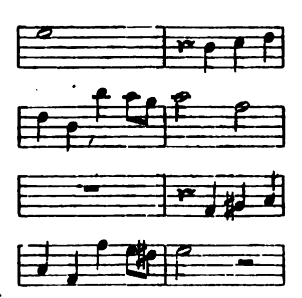
Albrechtsberger nimmt (beim Unterrichte Beethoven's) zwei Arten der Doppelfuge an. Bei der ersten Art treten die zwei Themata (Thema und Contrasubject) vereint in verschiedenen Stimmen ein; bei der andern werden sie unmittelbar nacheinander von einer und derselben Stimme eingeführt. Dieser Unterschied betrifft aber nur die Exposition, die erste Durchführung. In allem Uebrigen sind sich beide Arten gleich. In jeder Durchführung soll jede Stimme jedes Thema (wenigstens) einmal, und in der Regel das zweite nach dem ersten vortragen. Engführungen des ersten Themas sind zu Anfang der zweiten und dritten Durch-
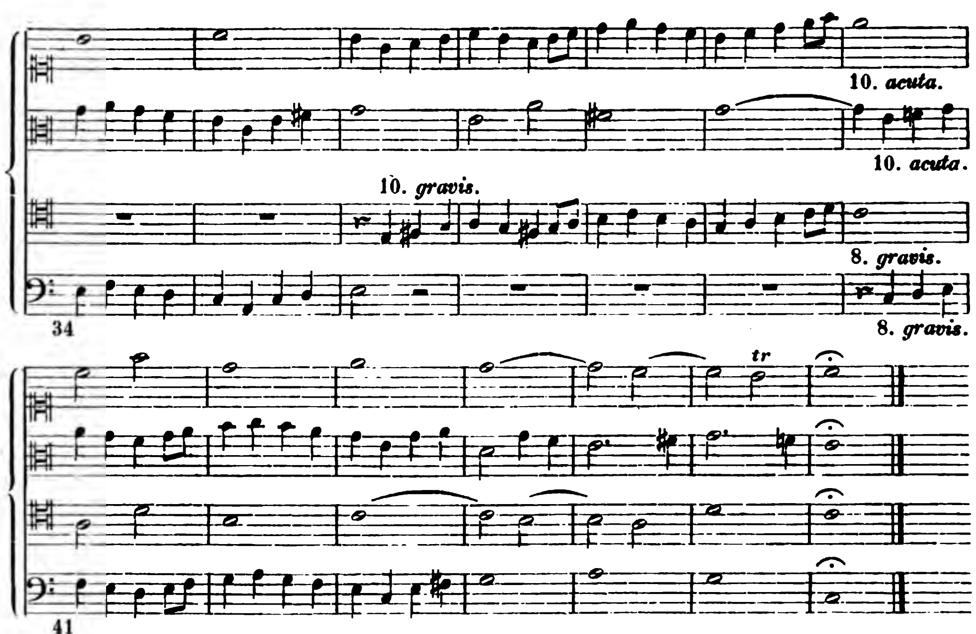
führung anzubringen, worauf dann beide Themata vereint in verschiedenen doppel-contrapunktischen Verkehrungen oder Versetzungen folgen. Die künstlicheren, durch Verdoppelung der Stimmen entstehenden Versetzungen werden bis zuletzt aufgespart. Sonst sind die Regeln der einfachen Fuge so viel als möglich beizubehalten.

Beethoven hat bei Albrechtsberger sechs Doppelfugen mit Anwendung des doppelten Contrapunkts in der Decime und Duodecime geschrieben. Wir lassen fünf davon folgen.




10. acuta.
14
10. acuta.
10. acuta.
20
Thema.
27
10. gravis.
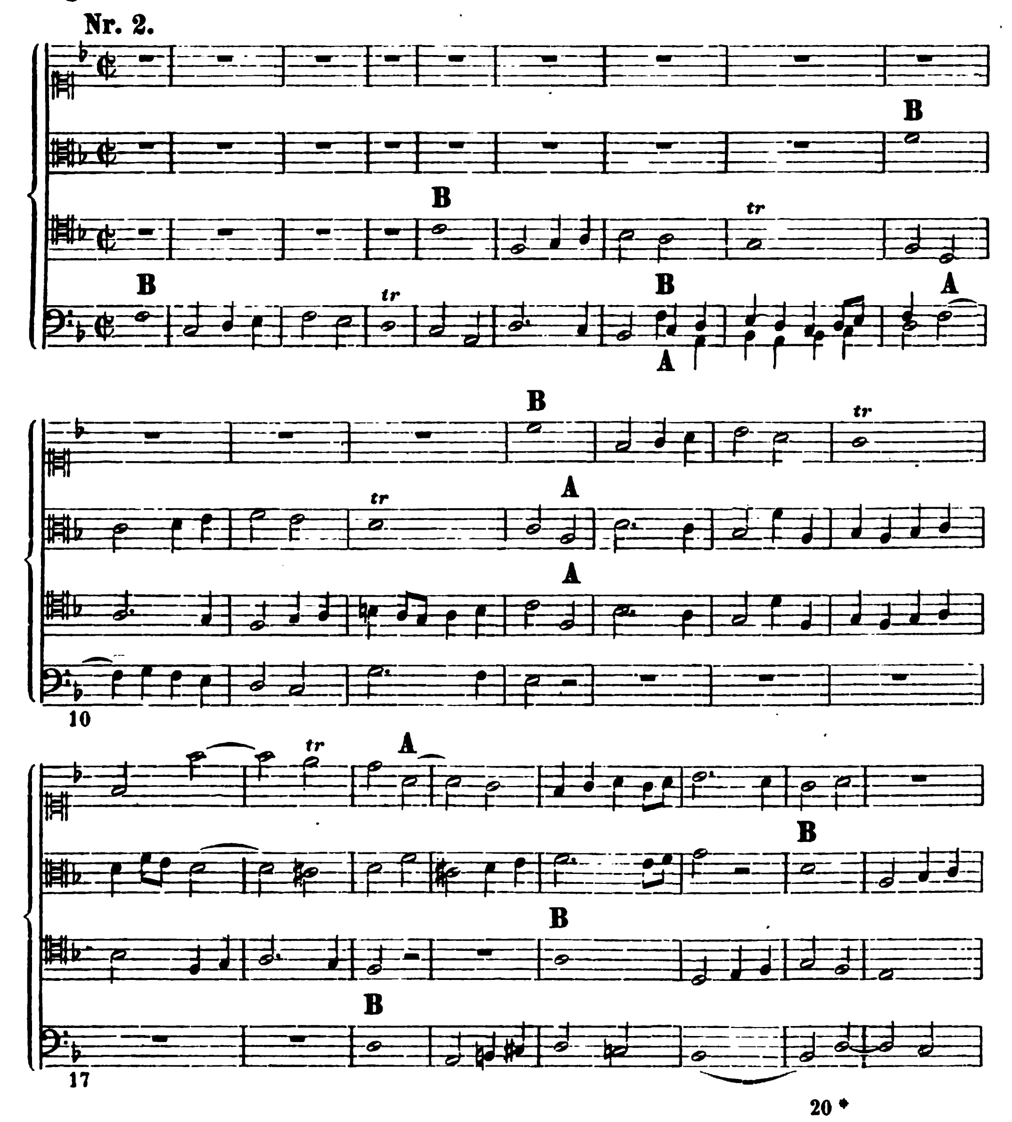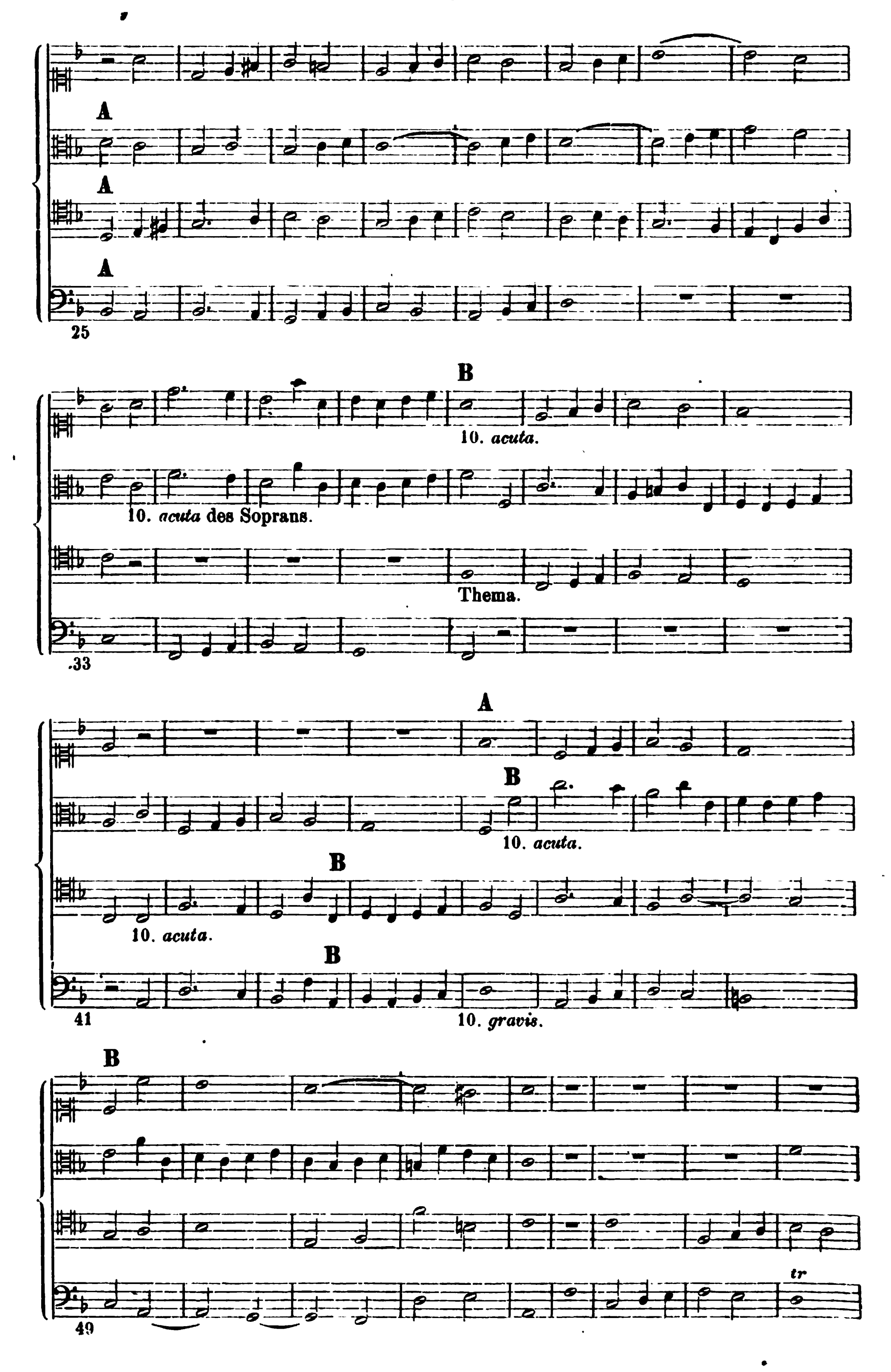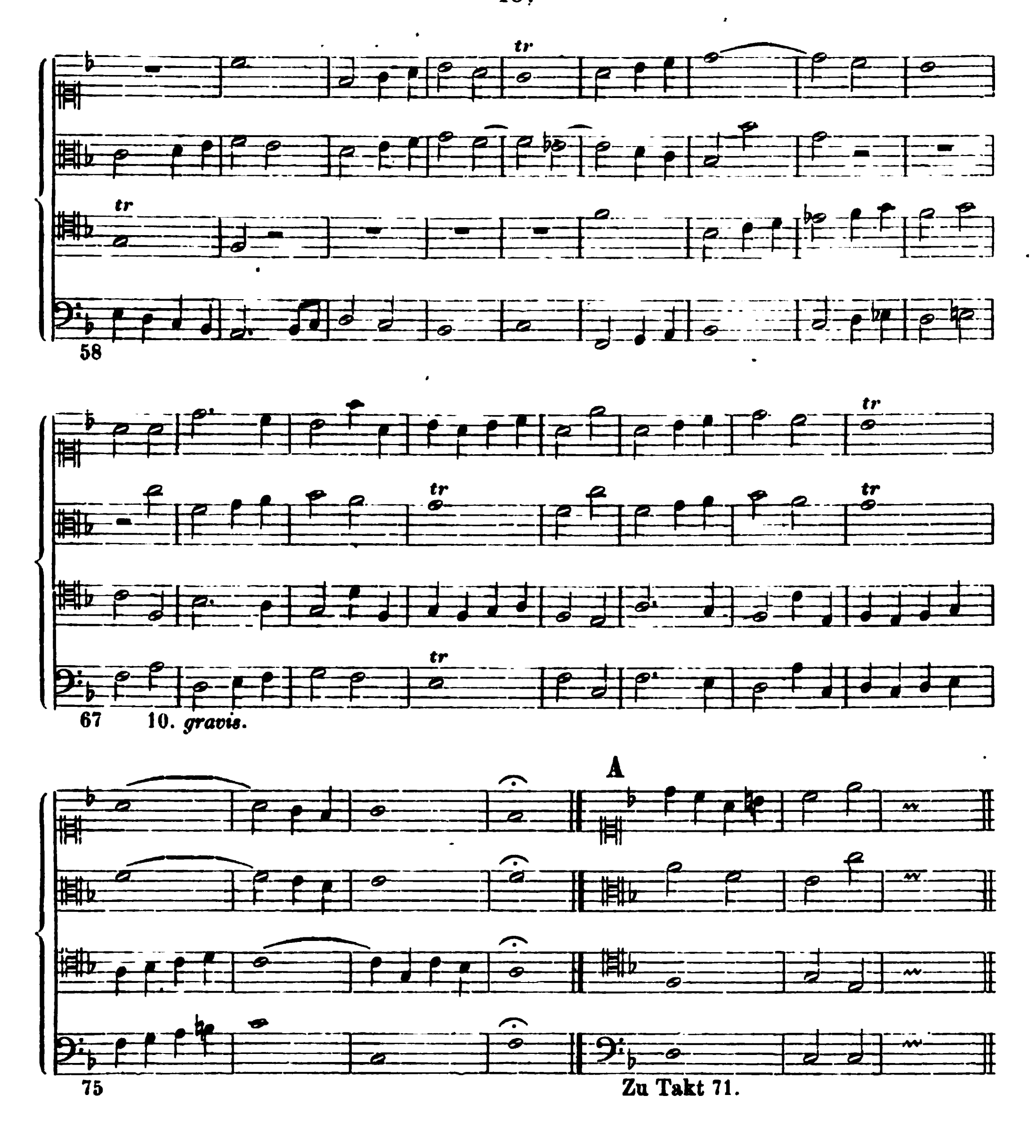




Beethoven giebt der Stimme, welche zuerst das zweite Thema bringt, unmittelbar darauf die erste Beantwortung des ersten Themas. Die Folge davon ist, dass diese Stimme, der Alt, ohne in Wiederholung zu gerathen, im 9. Takt das zweite Thema nicht bringen kann, und dass die in der Exposition zuletzt mit dem ersten Thema eintretende Stimme, der Bass, zweimal (Takt 9 f. und 17 f.) das zweite Thema in gleicher Lage bekommt. Diese Wiederholung ist nur zu vermeiden, wenn der Bass, als die in der Exposition zuletzt mit dem ersten Thema eintretende Stimme, zuerst das zweite Thema bekommt. Dann kann der Alt im 9. Takt mit dem zweiten Thema folgen. — Beethoven giebt im 4. Takt dem zweiten Thema einen Anhang (Coda) von einigen Noten (*c e fis*), welche von der Tonika zur Dominante leitend, zweites und erstes Thema mit einander verbinden. Dieser Anhang wäre gut, wenn er einen Bestandtheil des folgenden Themas ausmachte. Als eine für sich bestehende Formel ist er fehlerhaft. Albrechtsberger bemerkt zu der Stelle: »Die Einleitung aufwärts in die 5. oder in die 8. ist nicht mehr üblich und schlecht; in die 3. aber der Dominante oder der Tonika ist erlaubt«. — Takt 20 und 21 macht der Alt einen Quinten-Sprung aufwärts in den Leitton (*e h*). Albrechtsberger bemerkt dabei: »Vom dritten Ton in den siebenten, nämlich vom *Mi* ins *Mi* springt man nicht, wegen des harten Gesangs«. — Im 35. Takt kommt

wieder eine »Einleitung« (Coda) vor. — Albrechtsberger hat alle diese Stellen geändert.

Die Fuge hat aber nun noch zwei bedeutende Mängel. Erstens ist nirgends eine Engführung angebracht. Zweitens ist von der Verdoppelung der Stimmen durch Parallel-Stimmen ein beschränkter Gebrauch gemacht. Beethoven koppelt immer nur Sopran und Tenor, Alt und Bass, nirgends aber Sopran und Alt, Alt und Tenor u. s. w.; dabei lässt er Haupt- und Parallel-Stimmen immer nur in eigentlichen Decimen, nirgends aber in verkehrten und verengerten Decimen, in Sexten und Terzen zusammen gehen. Was geschah nun? Die nächste Fuge wurde während des Unterrichtes geschrieben, wobei denn Albrechtsberger helfen und rathen konnte. In der folgenden Wiedergabe dieser von Schüler und Lehrer gemeinschaftlich geschriebenen Arbeit sind die von Albrechtsberger geschriebenen Stellen zu Anfang mit A, die von Beethoven herrührenden zu Anfang mit B bezeichnet.




A
A
A
25
B
10. acuta.
10. acuta des Soprans.
Thema.
.33
A
B
10. acuta.
B
10. acuta.
B
41
10. gravis.
B
tr
49
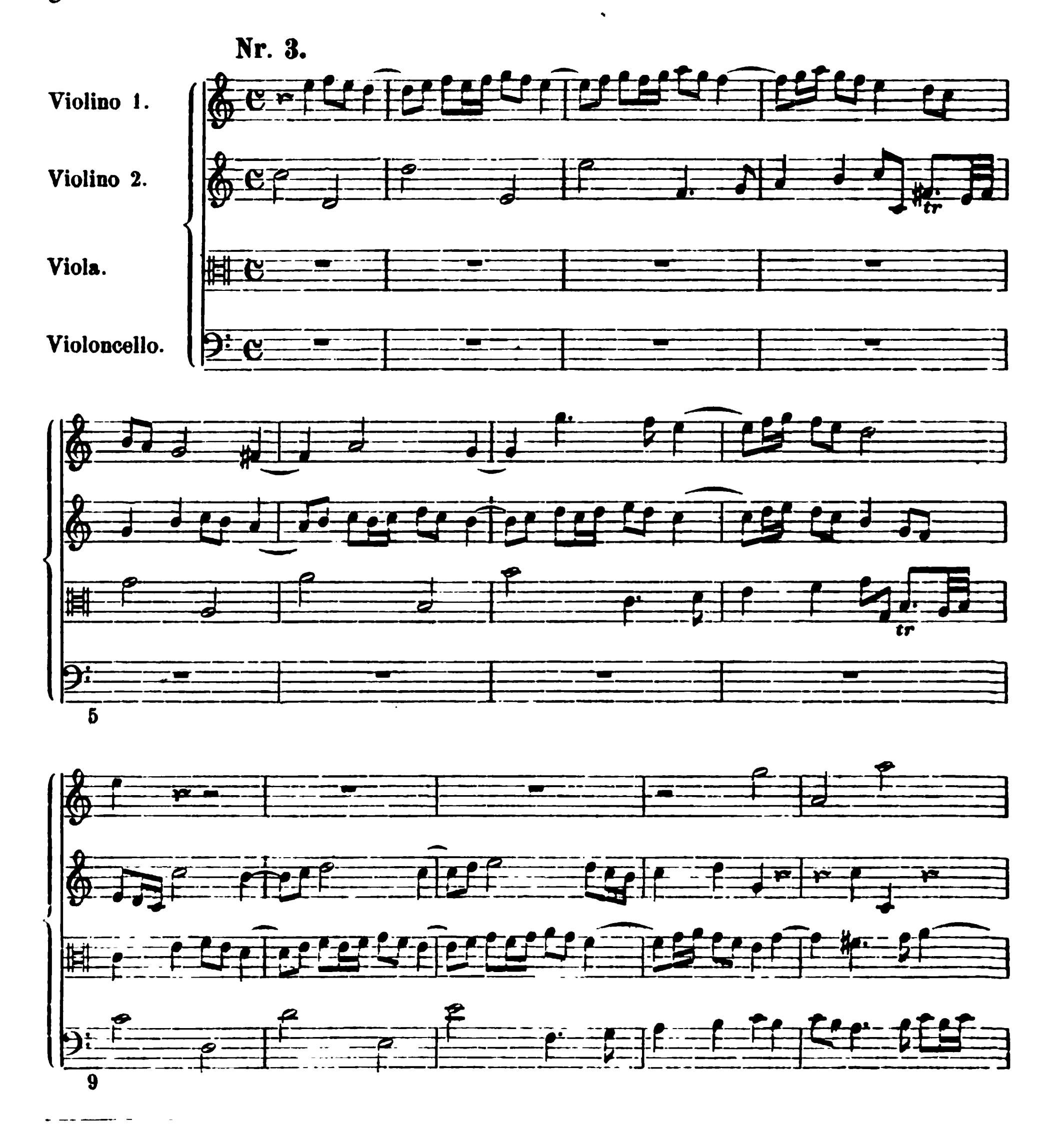


Dass diese Fuge von den bei der vorigen Fuge bemerkten Mängeln (der Engführung und der Verdoppelung der Stimmen bei den Versetzungen) frei ist, ist nur der Hülfe Albrechtsberger's zuzuschreiben. Engführungen des ersten Themas haben zu Anfang der zweiten und dritten Durchführung (Takt 19 ff. und 54 ff.) ihre Stelle gefunden. Die Versetzungen *a tre* und *a quattro*, zum Theil von Albrechtsberger geschrieben oder von ihm angedeutet, sind mannigfaltig eingerichtet. Die Verdoppelung der Stimmen geschieht nicht immer in eigentlichen Decimen, sondern auch in Terzen (Takt 13, 41, 72 ff.) und Sexten (Takt 33 ff.). Der Sopran geht bei den Verdoppelungen nicht immer mit dem Tenor, sondern auch mit dem Alt und mit dem Bass (Takt 33, 45, 72 ff.); der Alt nicht immer mit dem Bass, sondern auch mit dem Sopran und mit dem Tenor (Takt 13, 45 ff.) u. s. w. — Im achten Takt hatte Beethoven zwischen erstem und zweitem Thema eine nicht durchgehende Quinte $\binom{g}{c}$ angebracht. In der Octaven-Verkehrung wäre
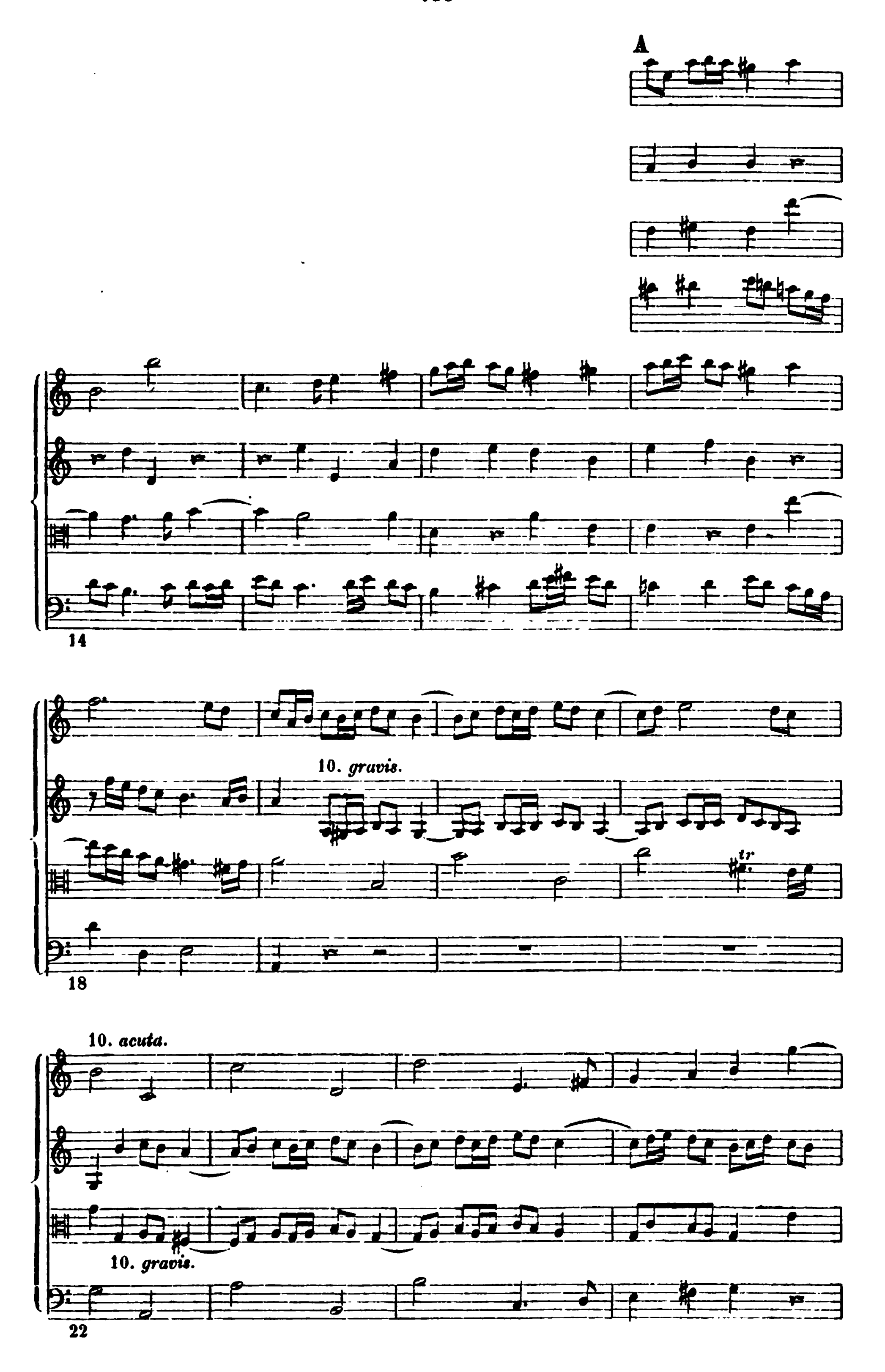
eine schlechte Quarte daraus geworden. Albrechtsberger bringt dafür eine Sexte $\left(\frac{g}{b}\right)$ an. — Takt 70 und 71 war eine octaven-artige Fortschreitung $\left(\frac{g-f}{g-f}\right)$ zwischen Alt und Tenor, und ein verbotener Quinten-Sprung in den Leitton (*a e* im Sopran). Albrechtsberger ändert auch diese Stelle und verlängert sie um einen Takt.
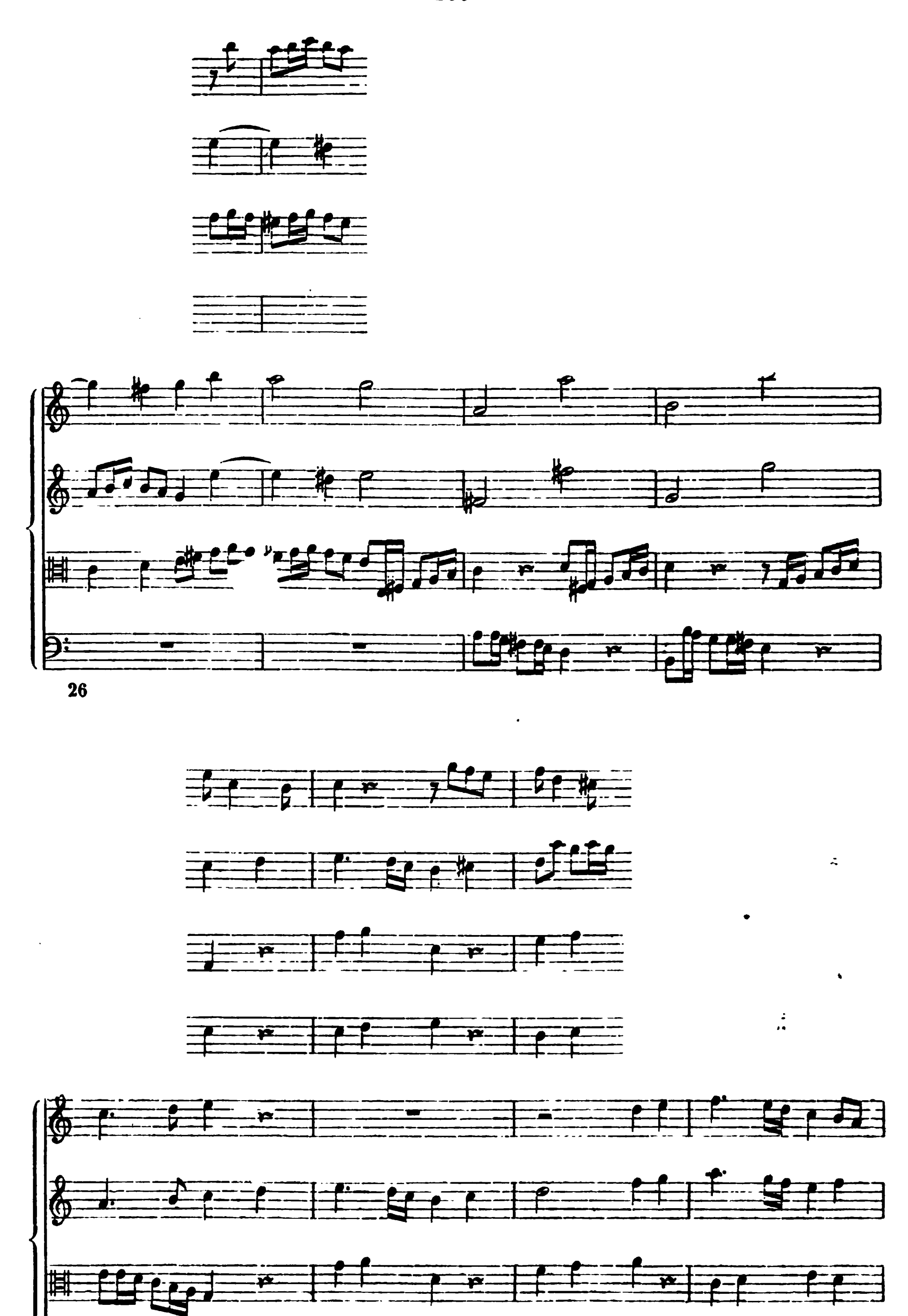
Die nächste Fuge wurde wieder mit Hülfe Albrechtsberger's geschrieben. Albrechtsberger sorgt gleich anfangs für richtige Einführung der Themata, später für Anbringung des ersten Themas in Gegenbewegung u. a. m. Wir können das Stück übergehen.

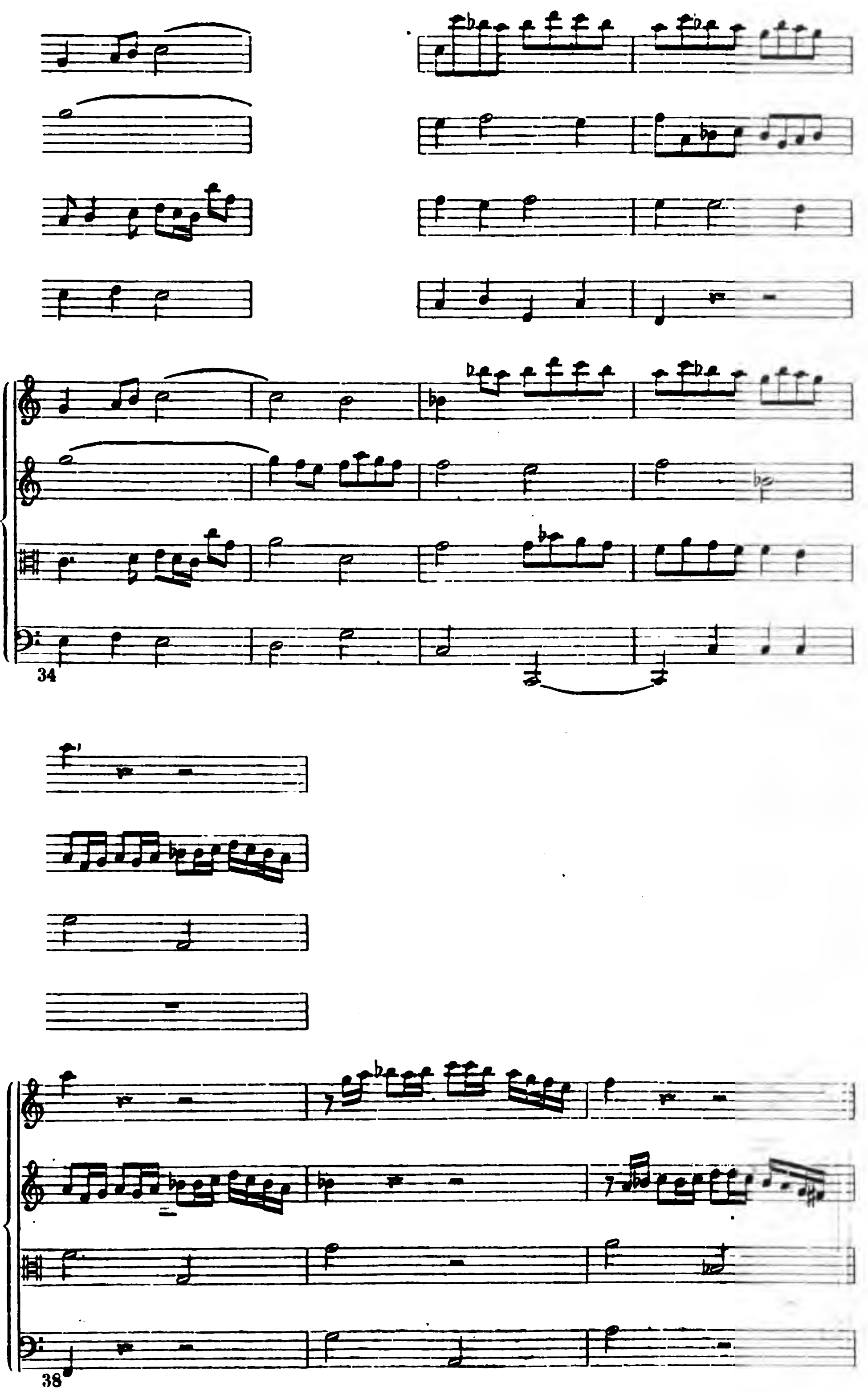
Die nun folgende Fuge ist im freien Satz geschrieben*). Albrechtsberger giebt die ersten Stimmeintritte an.
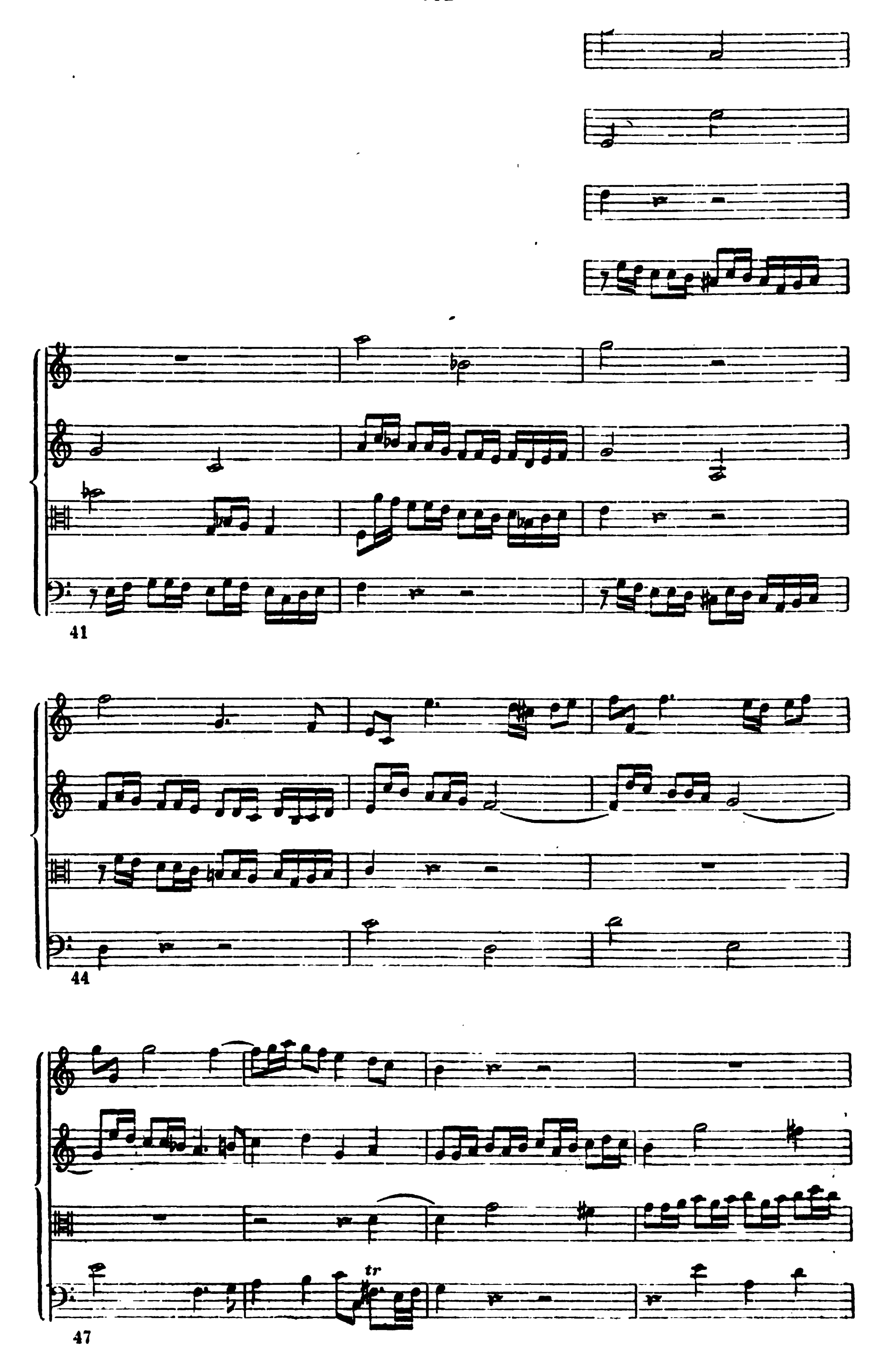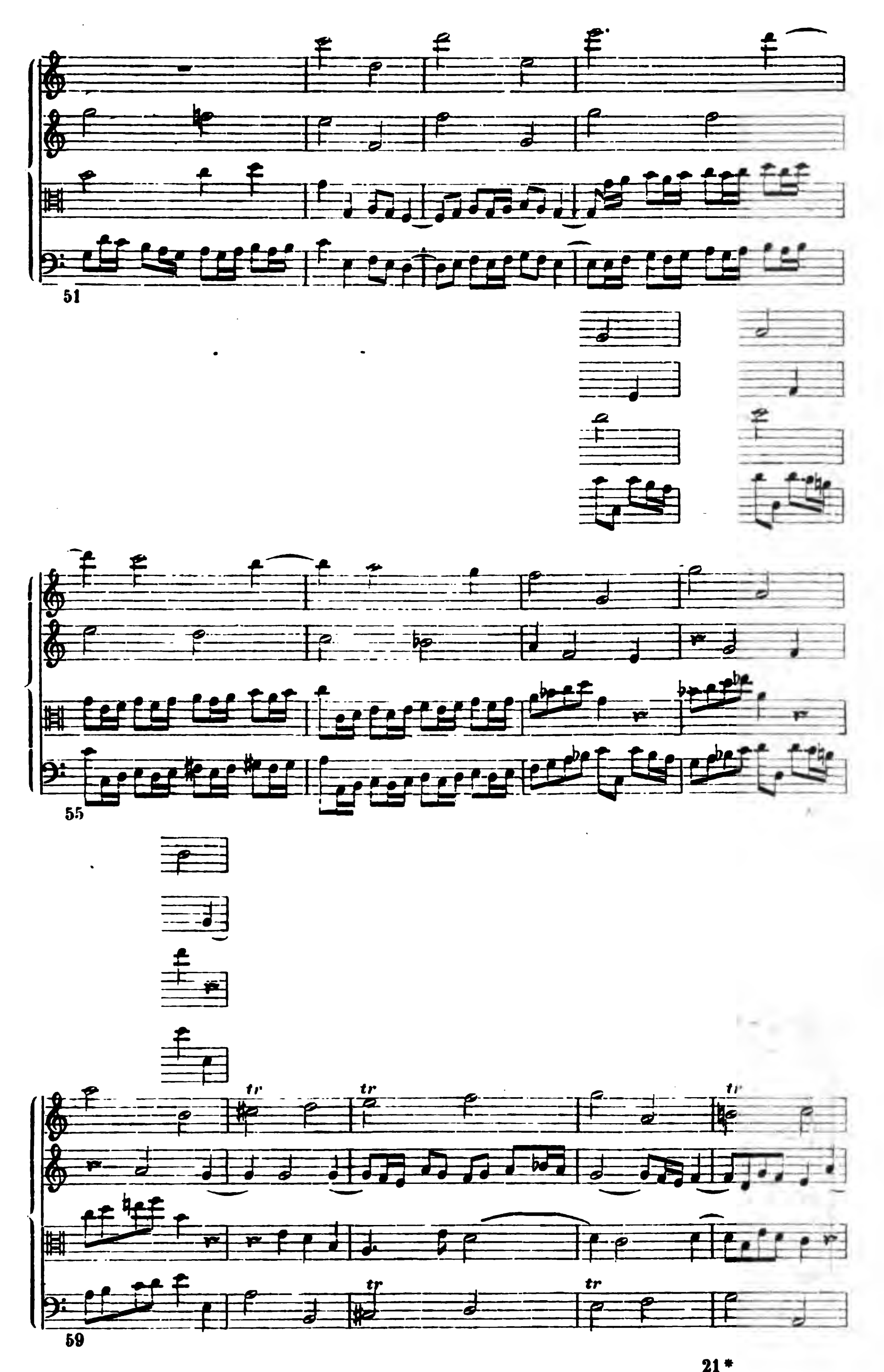


*) Zu dieser Fuge gehört ein früher (S. 63 und 70) erwähntes Vorspiel.
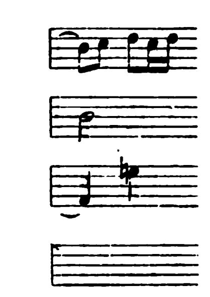

A
14
10. gravis.
tr
18
10. acuta.
10. gravis.
22
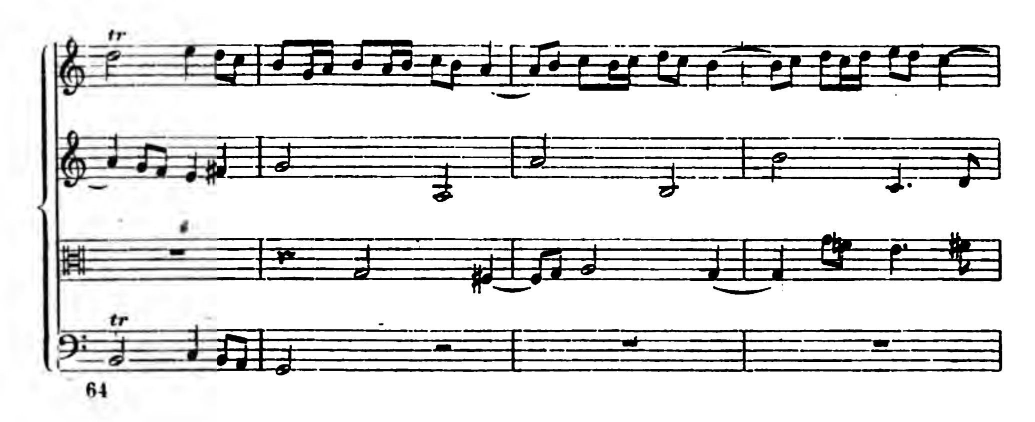

26
30
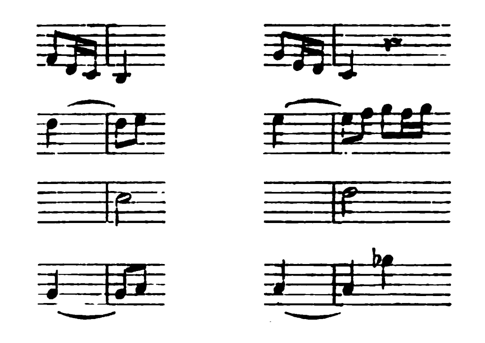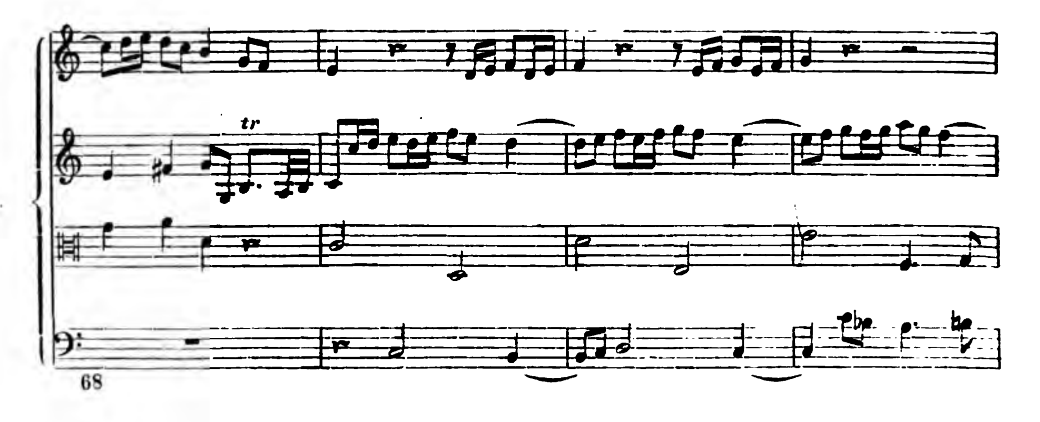



41
44
47
tr
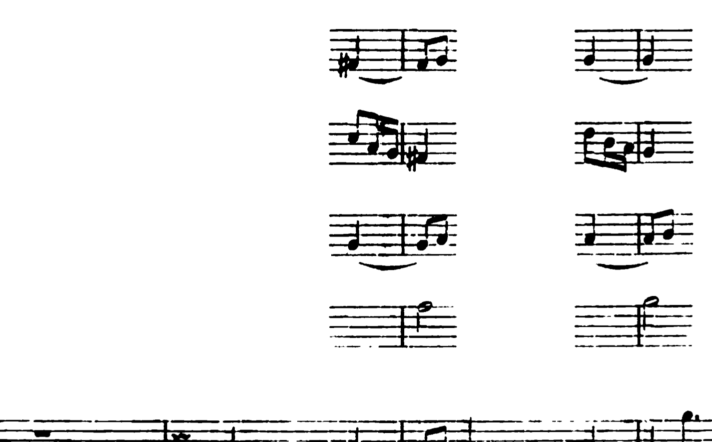

51
55
tr
tr
tr
tr
tr
59
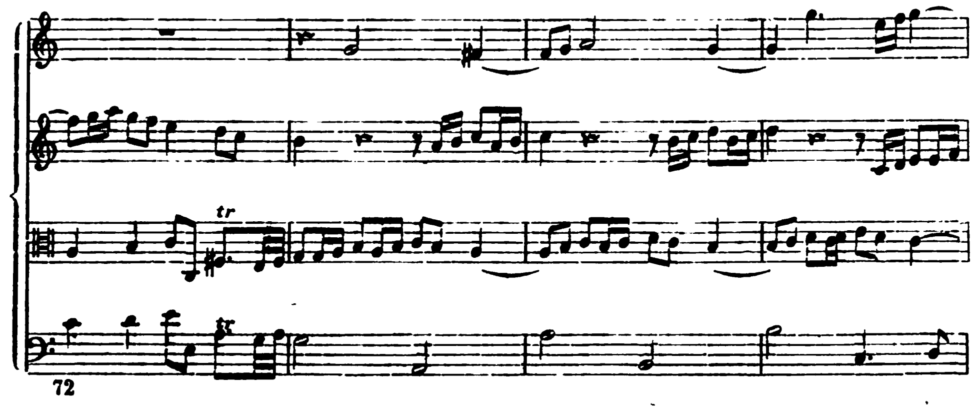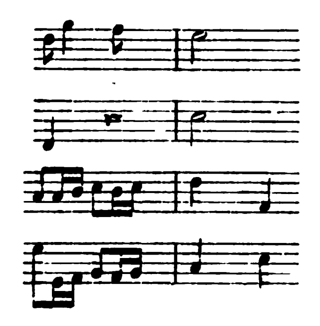



tr
tr
64
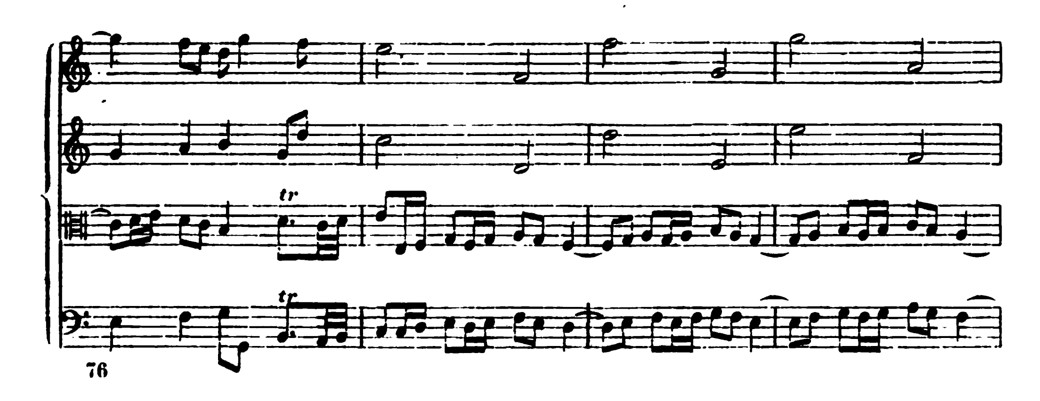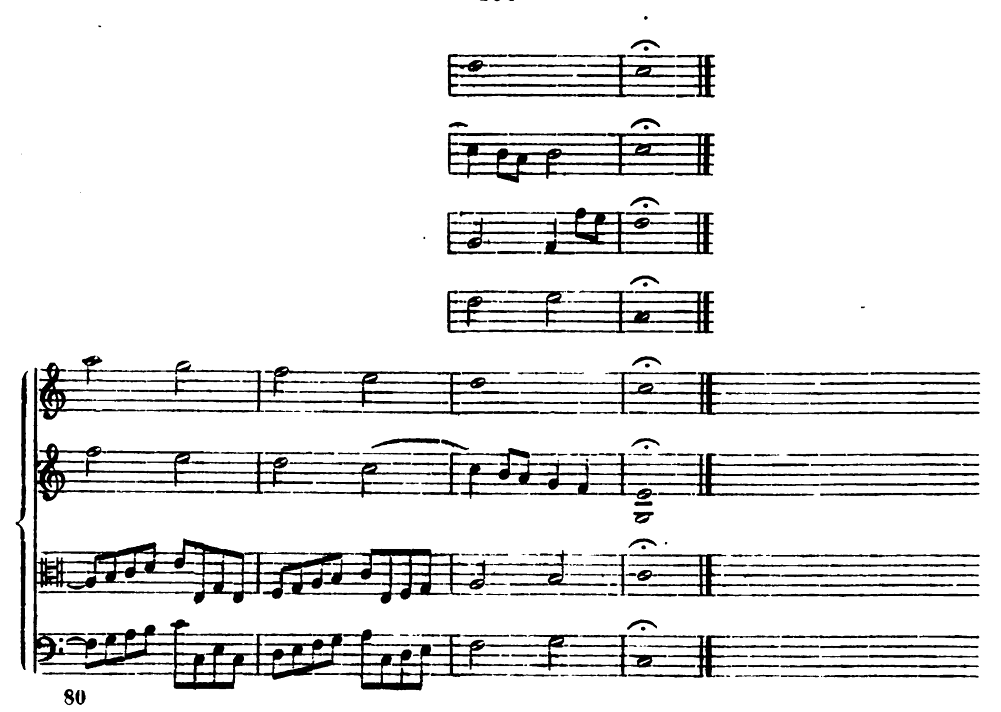



tr
68




tr
tr
72




tr
tr
76
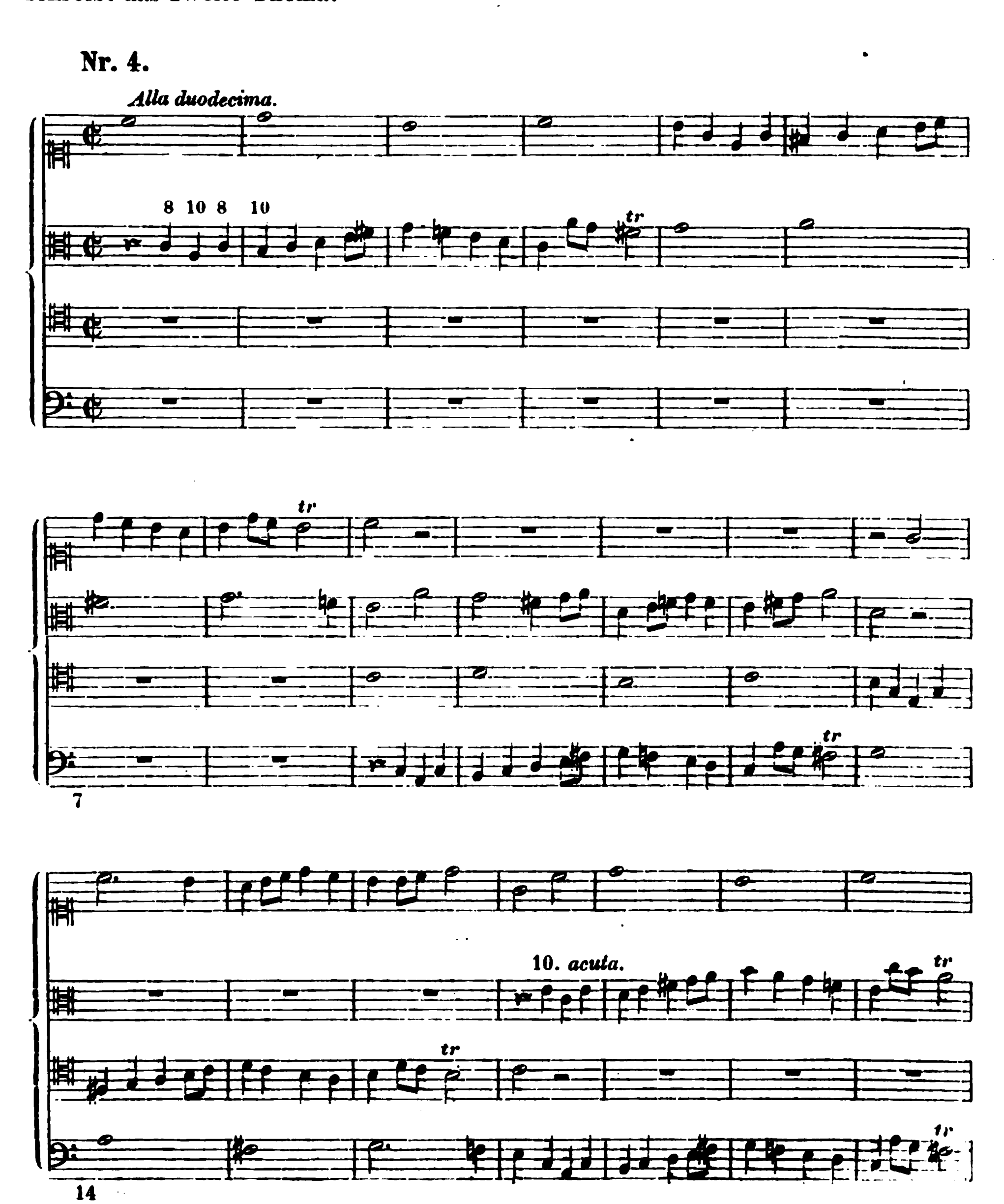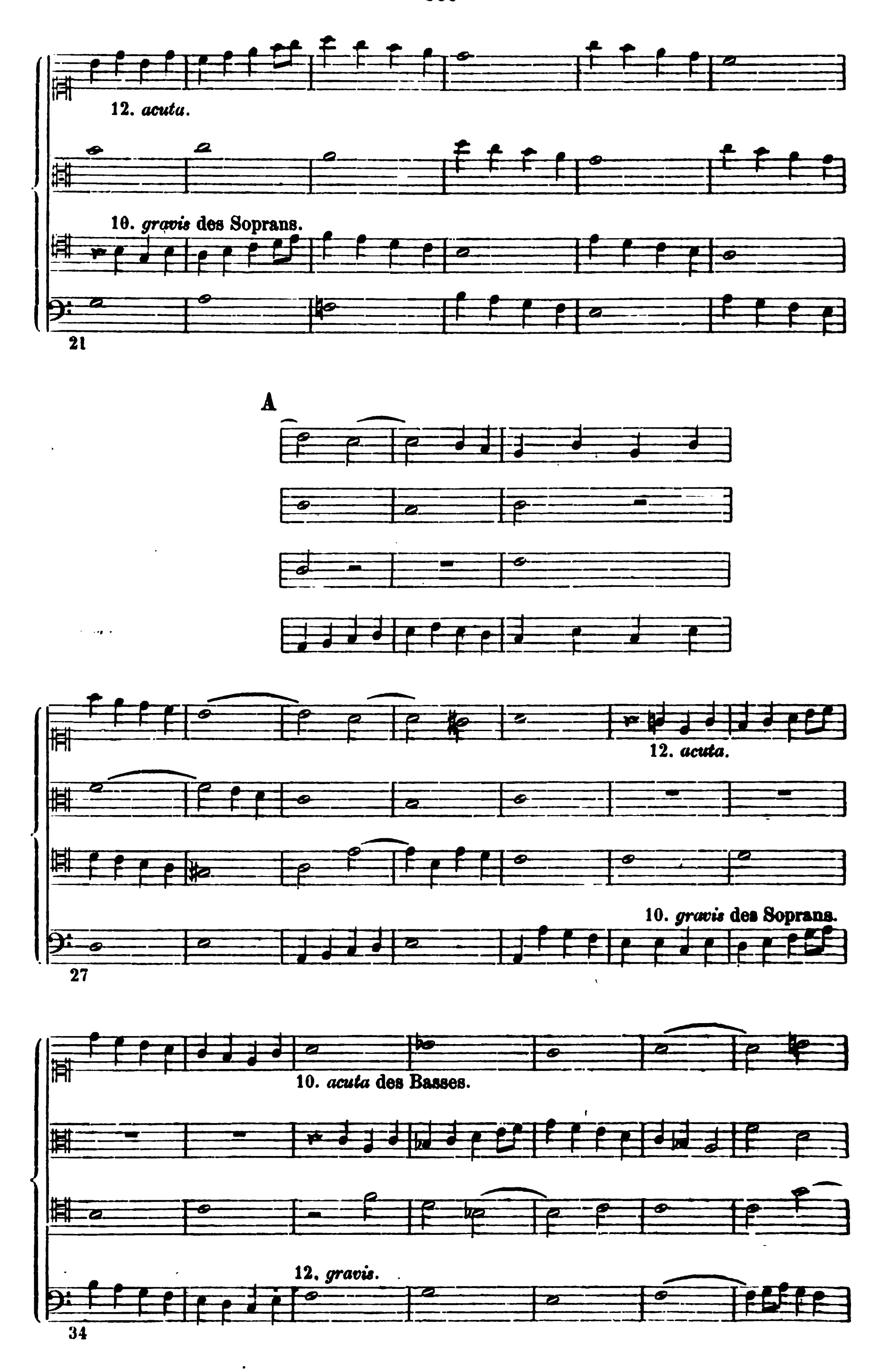


Das Violoncell hat Takt 16 und 17 einen unmelodischen Gang, eine stufenweise Folge von drei grossen Secunden (*fis e d c*). Vgl. die Uebung im Contrapunkt Nr. 4. — Vom 3. zum 4. Viertel des 26. Taktes sind verdeckte Quinten zwischen erster und zweiter Violine. Vgl. die Uebung im Contrapunkt Nr. 9. — Im 27. Takt wird der Eintritt des ersten Themas im Sopran durch eine der ersten Note des Themas gleichwährende vorhergehende Note geschwächt. — Takt 30 und 31 erscheint die zweite Violine, welche ein aus den letzten Noten des ersten Themas gebildetes Nachahmungsmotiv bringt, zweimal ohne eine begleitende Stimme. Ebenda pausiren einige Stimmen gleichzeitig. Vgl. die vierstimmigen Fugen Nr. 3 Takt 19, und Nr. 4 Takt 25. — Von der ersten zur zweiten Hälfte des 32. Taktes sind unterbrochene Octaven-Parallelen zwischen zweiter Violine und Violoncell. Vgl. die Uebung im Contrapunkt Nr. 2. — Vom 33. zum 34. Takt sind Quinten-Parallelen zwischen erster Violine und Viola. — Die auf dem Niederschlag des 36. Taktes eintretende dissonirende Quarte (*f* in der zweiten Violine) wird, statt auf dem nächsten schlechten Tacttheil (und das ist hier, im zusammengesetzten *C*-Takt, das zweite Viertel des Taktes), erst auf dem nächsten guten Takttheil (dem dritten Viertel) aufgelöst. Aehnlich verhält es sich mit der auf demselben Niederschlag erscheinenden Septime (*b* in der ersten Violine), welche, statt auf dem nächsten schlechten oder guten Taktheil, erst im folgenden Takt aufgelöst wird. Vgl. S. 67 Takt 61 und Albrechtsberger's »Anweisung« S. 46, 136, 142 f. — Vom 42. zum 43. Takt sind verdeckte Octaven zwischen erster und zweiter Violine. — Takt 57 bis 59 kommen dreimal verdeckte Primen zwischen erster Violine und Viola vor. — Vom 3. zum 4. Achtel des 67. Taktes sind Quinten-Parallelen zwischen erster Violine und Viola. Takt 71 kommt derselbe Fall vor. Albrechtsberger springt bei seinen Aenderungen in eine (»Anw.« S. 177) erlaubte
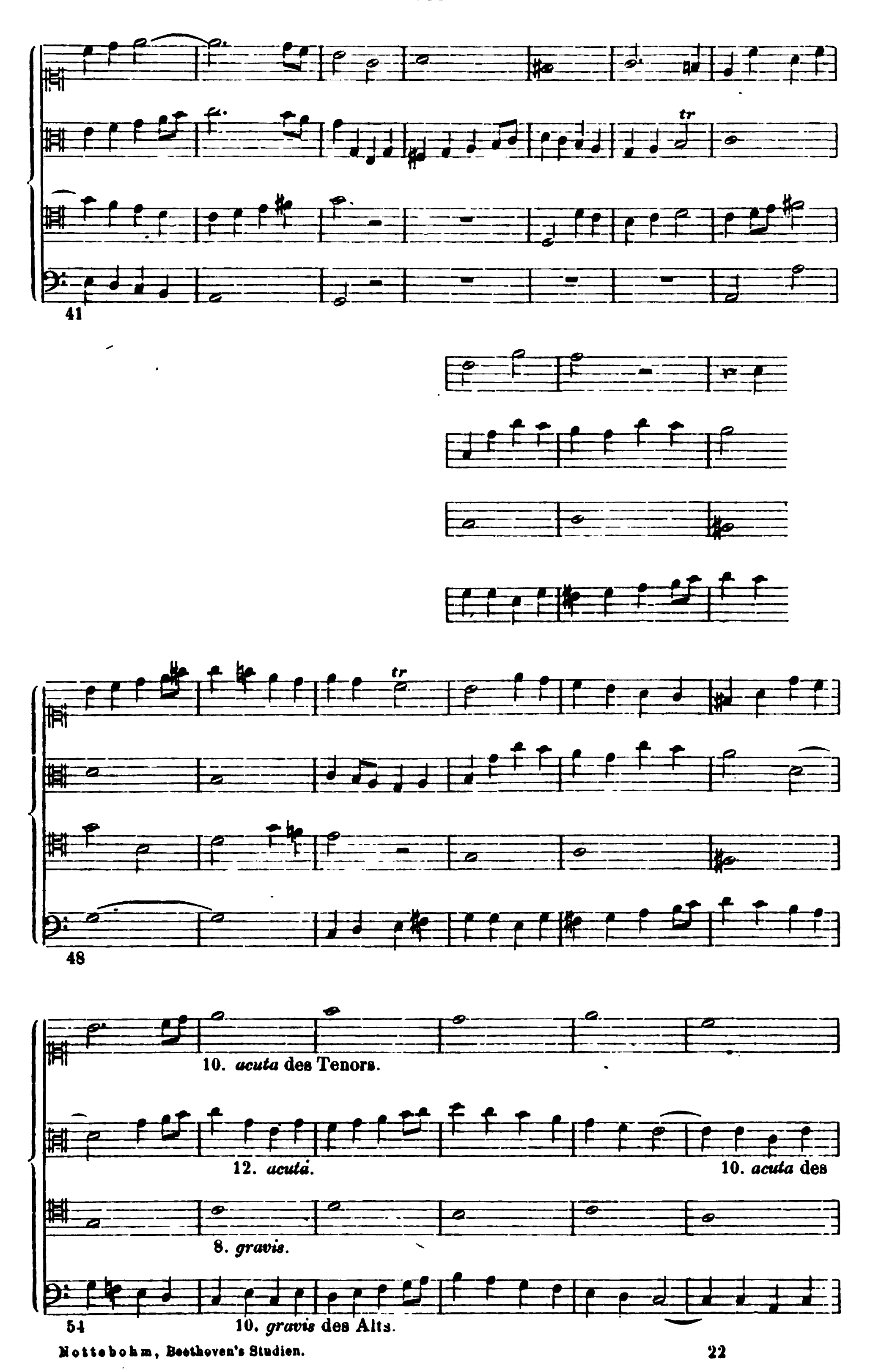
Dissonanz. — Die erste Violine wiederholt Takt 69 bis 71 zweimal eine Figur von drei Noten auf gleichen Stufen. Takt 73 bis 75 kommt derselbe Fall in der zweiten Violine vor. Albrechtsberger nennt das Monotonie. Vgl. S. 87 Takt 35. — Takt 77 treten die Themata nicht vernehmlich genug ein. Albrechtsberger bringt vor dem ersten Thema (in der zweiten Violine) eine Pause an und vereinfacht die von Beethoven figurirte erste Note des zweiten Themas. — Im vorletzten Takt ist die gebundene wesentliche Septime (c) in der zweiten Violine nicht regelmässig aufgelöst.
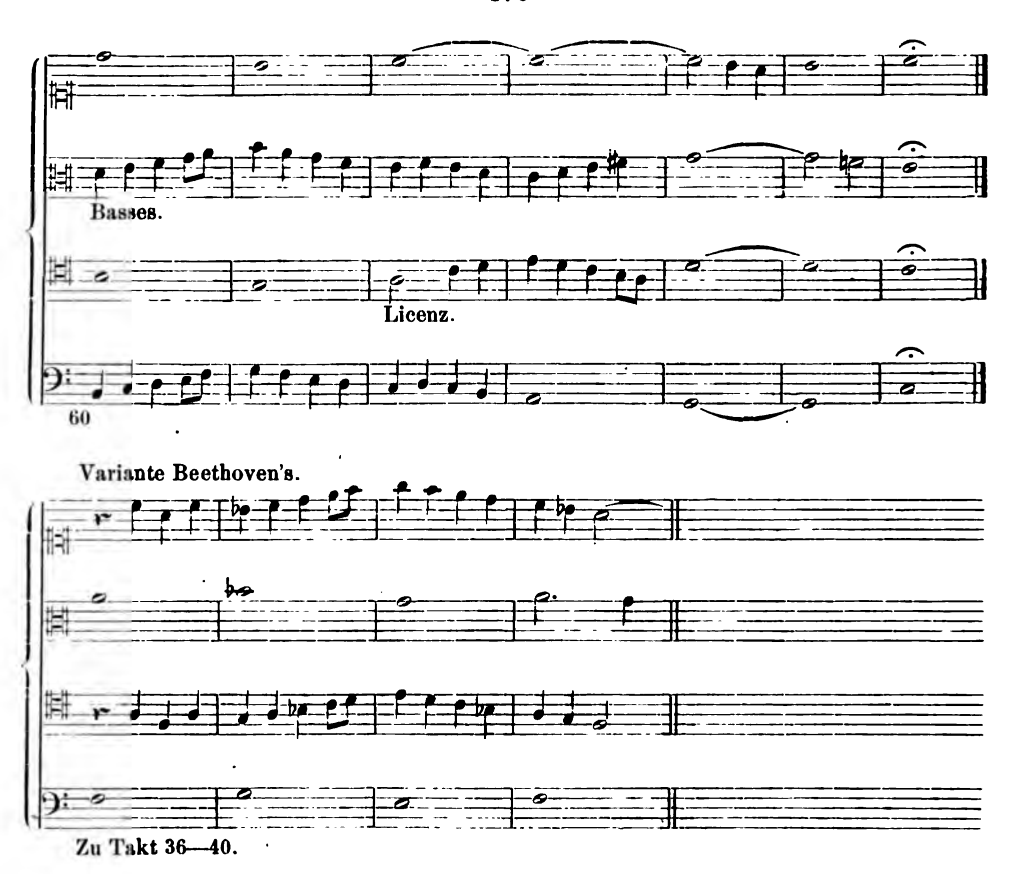
Zur folgenden Fuge giebt Albrechtsberger das Hauptthema an. Beethoven schreibt das zweite Thema.

Nr. 4.




12. acuta.
10. gravis des Soprans.
21
A
12. acuta.
10. gravis des Soprans.
27
10. acuta des Basses.
12. gravis.
34
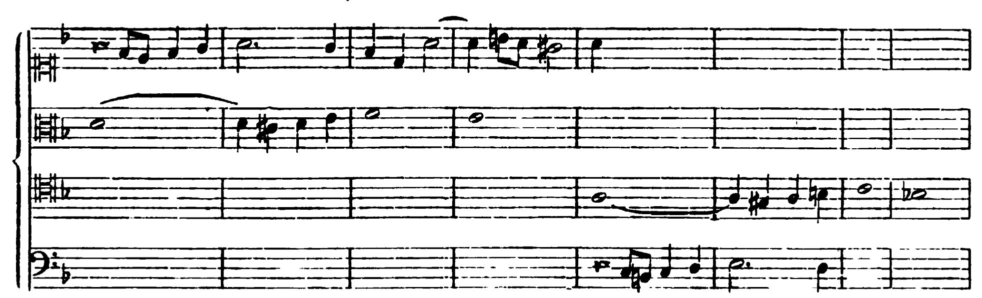

41
48
54
10. acuta des Tenors.
12. acuta.
10. acuta des
8. gravis.
10. gravis des Alts.



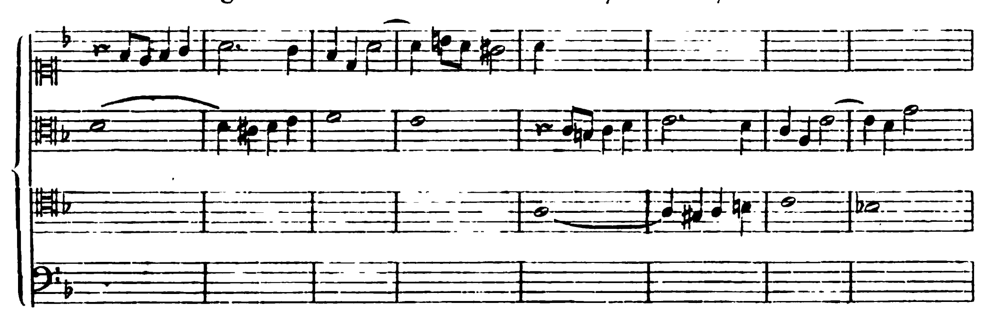
Die Zahlen in den ersten zwei Takten sind von Albrechtsberger beigefügt, um anzudeuten, dass da bei der Decimen-Versetzung Octaven auf nächsten Takttheilen entstehen müssen, wie denn auch solche Parallelen (Takt 17—18, 21—22 u. s. w.) entstanden sind. Albrechtsberger ändert die Stellen nicht. Er beseitigt nur folgende Fehler: die nicht berechtigte Cadenz im 30. und 31. Takt; die falsche Quinte auf dem Niederschlag des 52. Taktes (vgl. Seite 122 Takt 52); die Octaven zwischen Sopran und Tenor vom 52. zum 53. Takt.

Die Fuge hat aber nun wieder einige bedeutende Mängel und zwar dieselben, die wir bei der ersten Doppelfuge bemerken konnten. Erstens hat Beethoven derjenigen Stimme zuerst das zweite Thema gegeben, welche zuerst das erste Thema beantwortet, was zur Folge hat, dass die zuletzt eintretende Stimme, der Bass, zweimal (Takt 9—12 und Takt 17—20) das zweite Thema in gleicher Lage bekommt. Zweitens ist in der ganzen Fuge keine Engführung angebracht. Drittens geschieht bei den drei- und vierstimmigen Versetzungen die Verdoppelung der Stimmen oder Themata immer nur in parallelen Decimen, nicht aber in Terzen und Sexten.
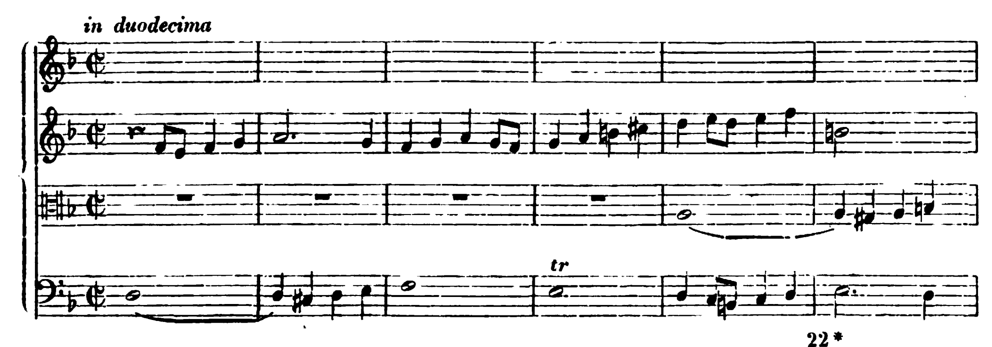
Es geschah nun wieder das, was früher geschah: die nächste Arbeit wurde in Albrechtsberger's Gegenwart vorgenommen. Zur Arbeit gewählt wurde eine Doppelfuge, welche, wie die vorige, mit dem Doppelthema beginnt. Beethoven fängt so an:



Beethoven giebt hier einer andern Stimme, als derjenigen, welche zuerst das erste Thema beantwortet, das zweite Thema. Einer Wiederholung des zweiten Themas in gleicher Lage ist also vorgebeugt. Bedenklich ist jedoch, dass, nach den Regeln des Wiederschlags, der Bass im 9. oder 10. Takt das erste Thema bringen soll, hieran jedoch durch das vorher gebrachte zweite Thema gehindert wird. Beethoven giebt daher einer andern Stimme, dem Alt, das zweite Thema:
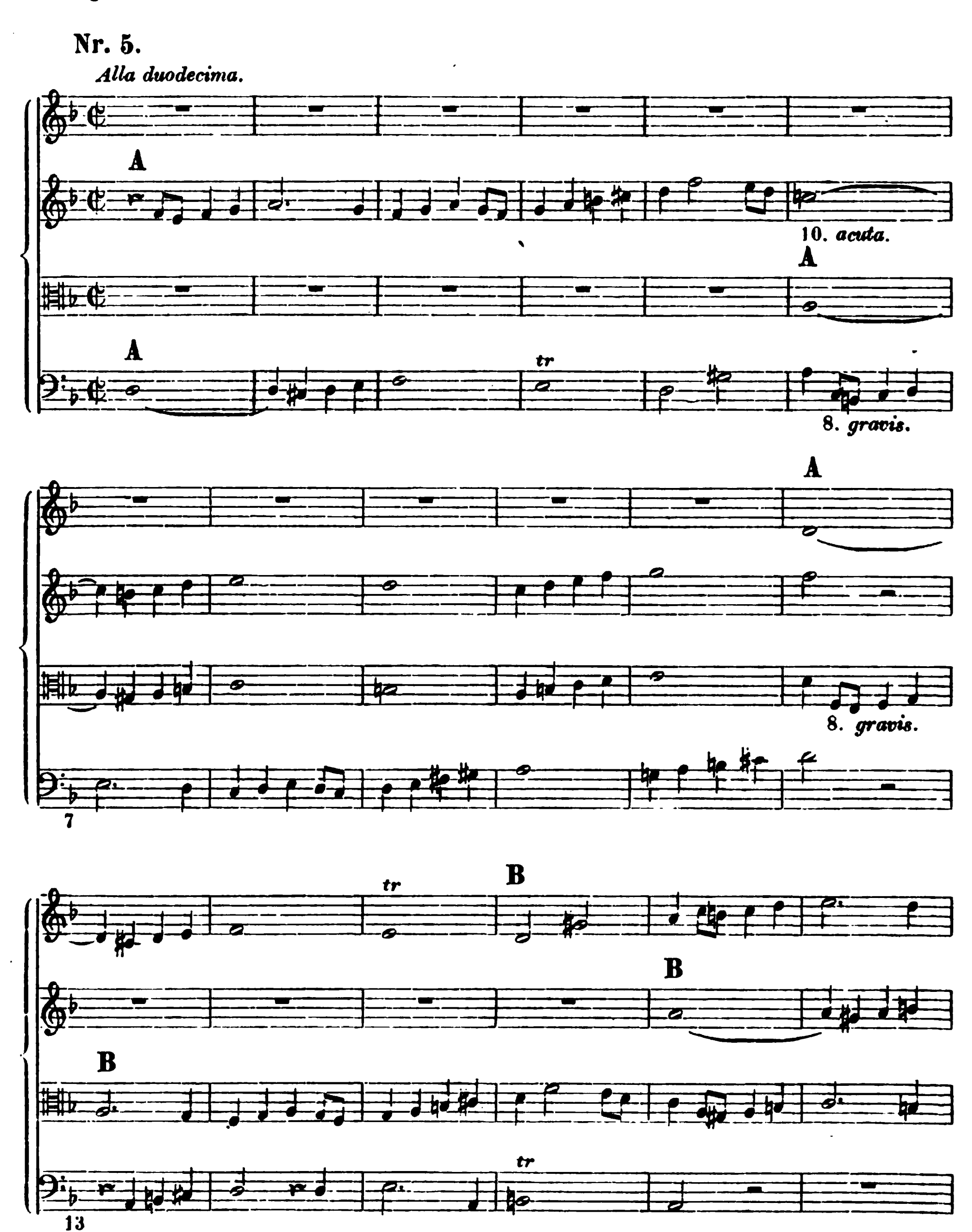


Die Sache ist aber noch nicht in Ordnung. Beethoven hat im 5. Takt die letzte Note des ersten Themas (*d*) weggelassen, weil sie mit der ersten Note der vom Tenor gebrachten Antwort ein schlechtes Intervall bilden würde. Ferner haben die Themata auf dem 2. Viertel des 3. Taktes das Intervall einer untersetzten Terz (eigentliche Sexte) zwischen sich, woraus bei der Verkehrung in die Duodecime eine nicht brauchbare Septime entsteht. Albrechtsberger versucht zu ändern; es gelingt aber nicht. Das erste Thema kann nur dann vollständig und seine Endnote mit der Anfangsnote der Antwort zusammen gebracht werden, wenn die antwortende Stimme höher ist als die führende, so dass beide bei ihrem Zusammentreffen das Intervall einer Quinte zwischen sich haben. Albrechtsberger streicht Beethoven's Anfang durch und fängt von Neuem an. Er giebt das erste Thema dem Bass, und nun kann auf der Endnote des Themas (*d*) eine höhere Stimme mit der Antwort einsetzen.
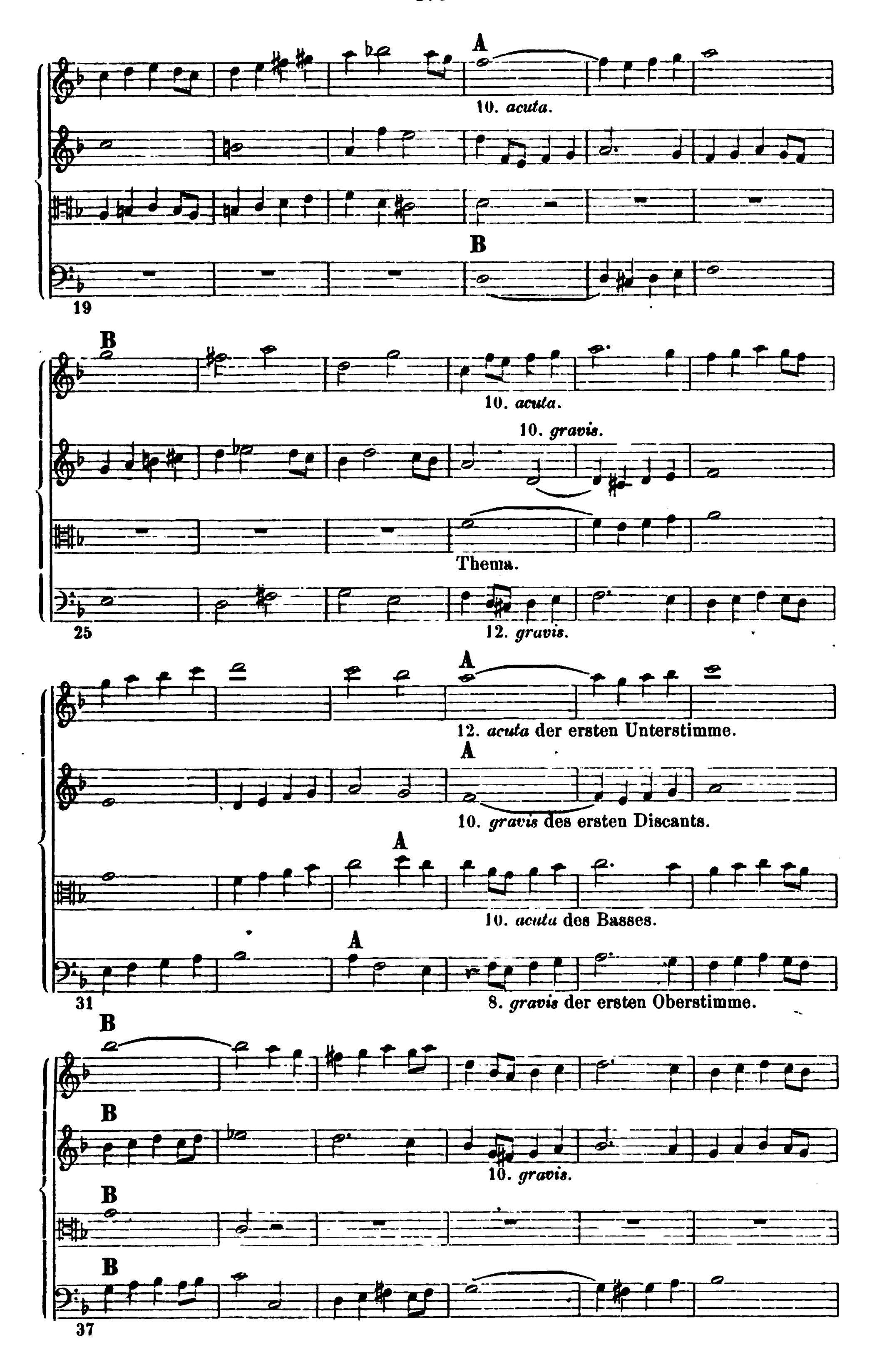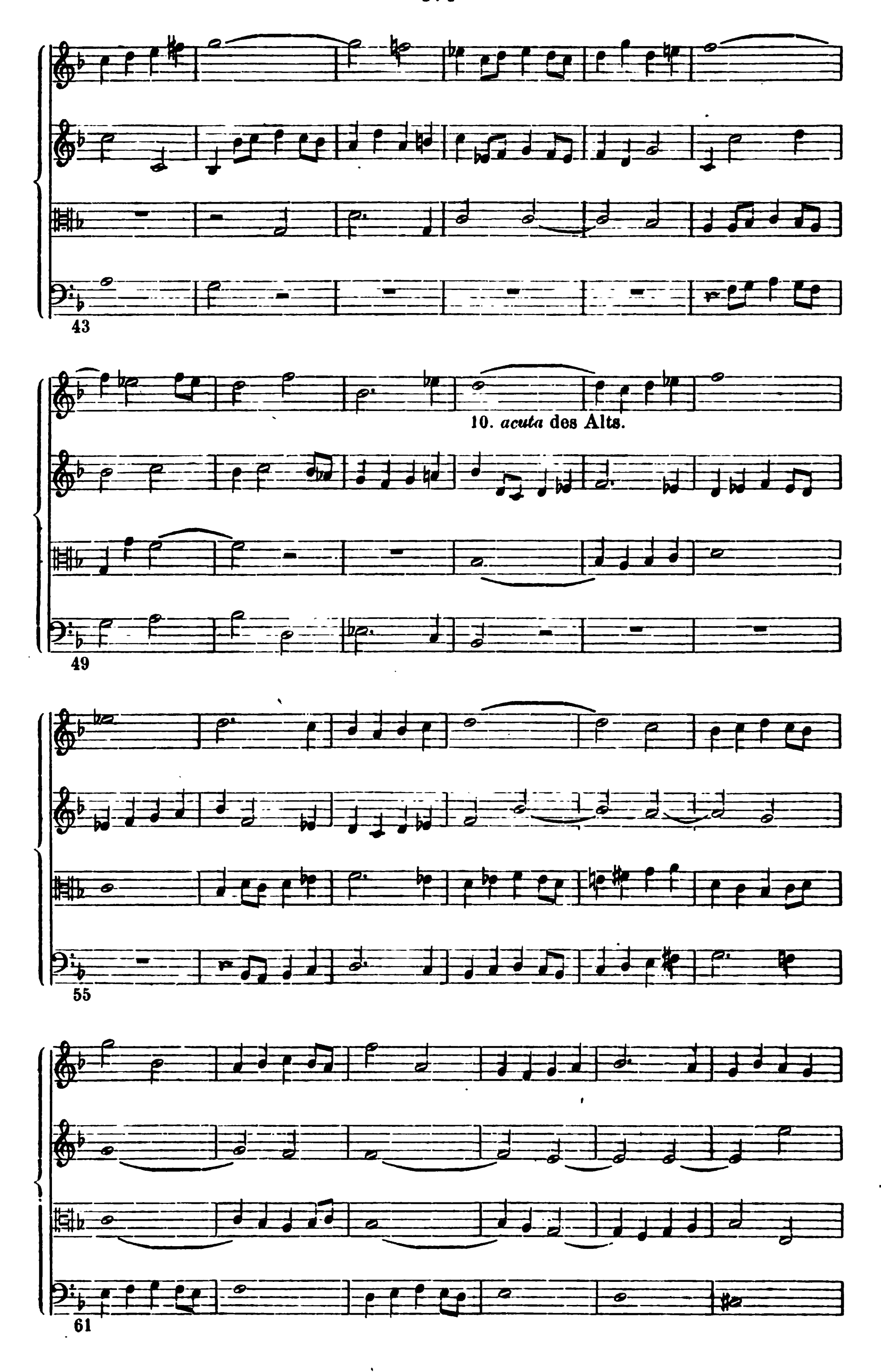


Nun zeigt sich auf dem Niederschlag des 5. Taktes ein terzenloser Accord. den Albrechtsberger selber (»Anw.« S. 79, 81) nicht erlaubt. Albrechtsberger fügt einen Takt ein, so dass die Antwort erst im 6. Takt erfolgt. Jetzt ist die Arbeit in Fluss. Albrechtsberger schreibt auch die nächsten Takte, giebt die ersten Stimmeintritte an, und erst vom 13. Takt an betheiligt sich Beethoven immer mehr und mehr an der Arbeit. In der nun folgenden Wiedergabe dieser Arbeit sind, wie früher, die von Albrechtsberger oder Beethoven geschriebenen Stellen mit den Anfangsbuchstaben ihrer Namen bezeichnet.
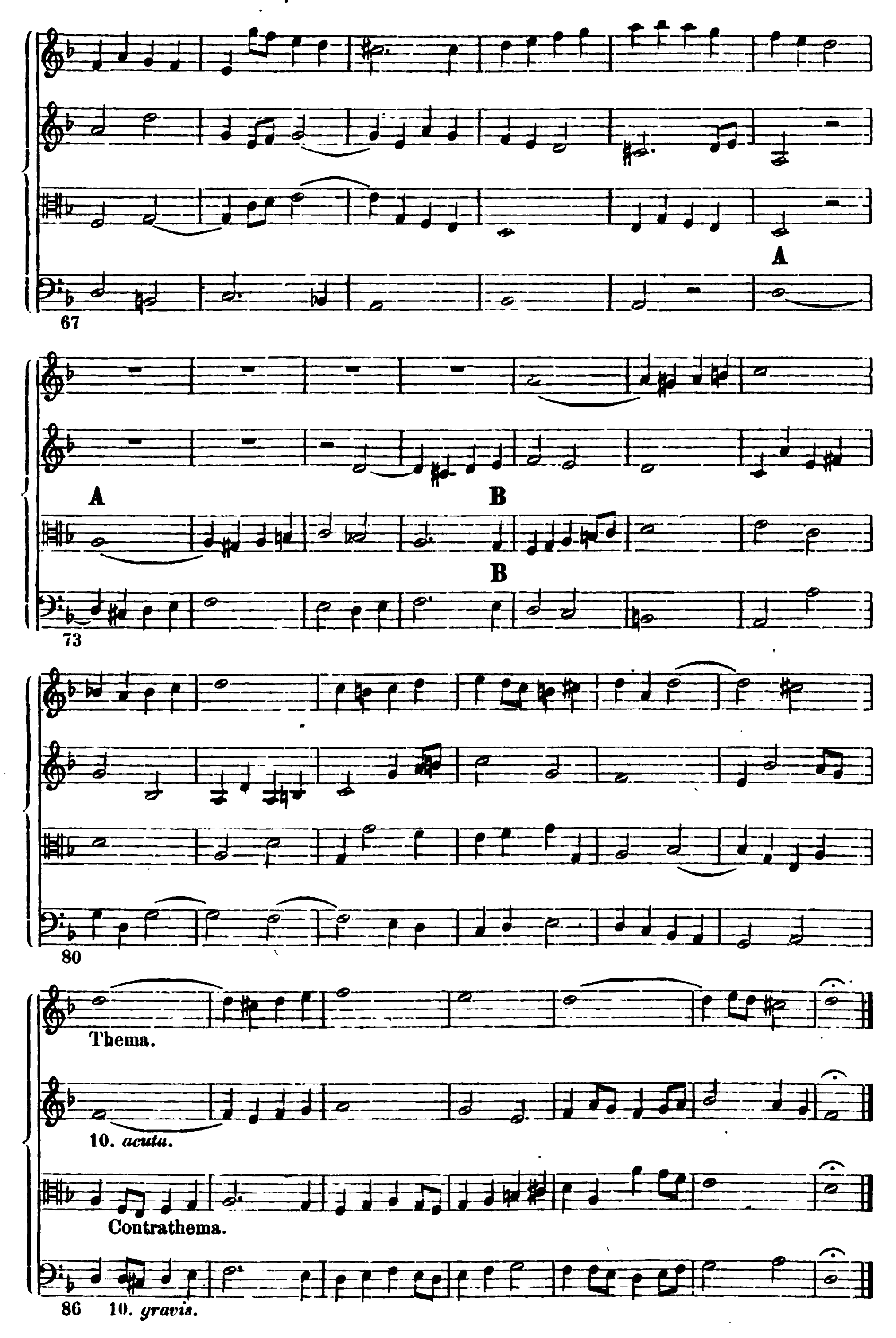
Nr. 5.

Alla duodecima.



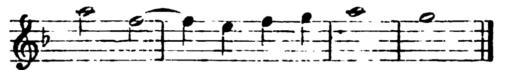

A
10. acuta.
B
19
B
10. acuta.
10. gravis.
Thema.
25
12. gravis.
A
12. acuta der ersten Unterstimme.
A
10. gravis des ersten Discants.
A
10. acuta des Basses.
A
31
8. gravis der ersten Oberstimme.
B
B
10. gravis.
B
B
37


43
10. acuta des Alts.
49
55
61



Beethoven wurde während der Arbeit zweimal von Albrechtsberger unterbrochen. Das erste Mal inmitten der zweiten Durchführung, wo er der Ober-

stimme Takt 34 bis 37 das Hauptthema in derselben Lage geben wollte, in welcher dieselbe Stimme es zwölf Takte früher gehabt hatte, nämlich so:



Albrechtsberger verhindert die Wiederholung. Die zweite Unterbrechung fand zu Anfang der dritten Durchführung (Takt 72 ff.) Statt, wo Beethoven wegen der anzubringenden Engführung in Zweifel sein mochte. Albrechtsberger war auch hier behülflich, und man kann bemerken, dass die Eintritte der Stimmen durchaus regelmässig, nämlich, wie zu Anfang der ersten Durchführung, von unten nach oben und abwechselnd auf Tonika und Dominante erfolgen. Dass überhaupt in dieser Fuge die bei der ersten und vierten Doppelfuge bemerkten grösseren Fehler (nämlich: die unrichtige erste Einführung des zweiten Themas, der Mangel der Engführung, die primitive Verdoppelung der Stimmen beim *a tre* und *a quattro*) vermieden sind, ist wieder nur der Hülfe Albrechtsberger's zuzuschreiben.
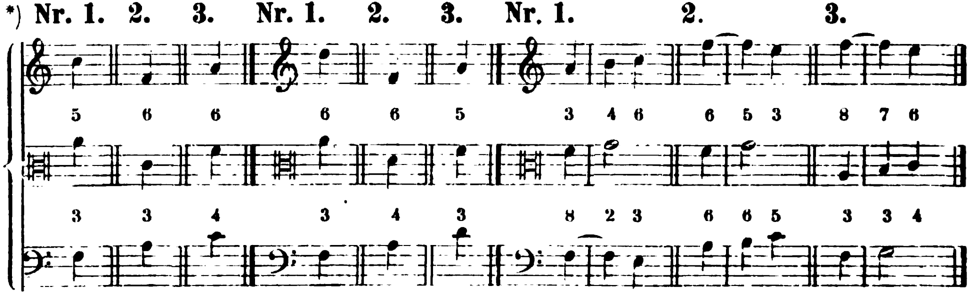
Später hat Beethoven die Fuge in's Reine geschrieben. Es ist die letzte Doppelfuge, welche dem Unterricht bei Albrechtsberger angehört. Nach ihr wurde der dreifache Contrapunkt vorgenommen.

XII. Dreifacher Contrapunkt in der Octave und dreifache Fuge.

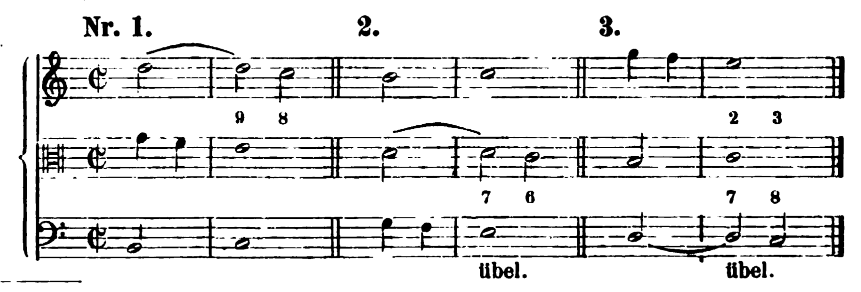
Albrechtsberger schreibt:

Beim dreifachen Contrapunkt lassen sich drei Stimmen nach den Regeln des Contrapunkts in der 8. verkehren; z. B.

*) Nr. 1. 2. 3. Nr. 1. 2. 3. Nr. 1. 2. 3.
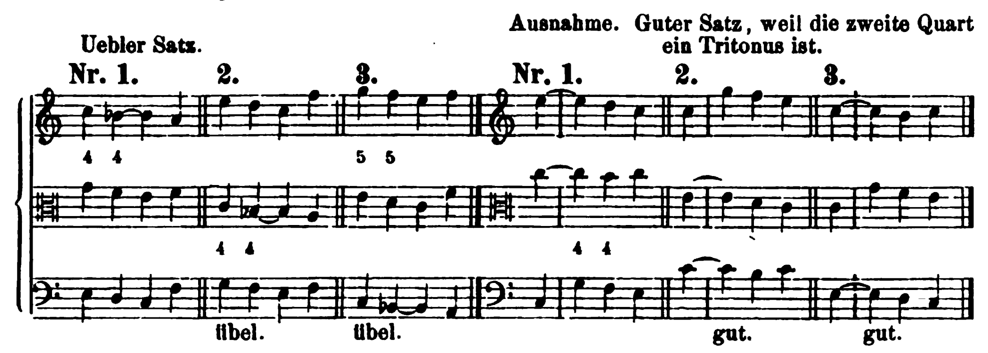


Die erste Regel**) verbietet die Non-Ligatur, weil einmal $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{2}\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$, das andere Mal $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{6}\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{-}$ daraus wird; z. B.



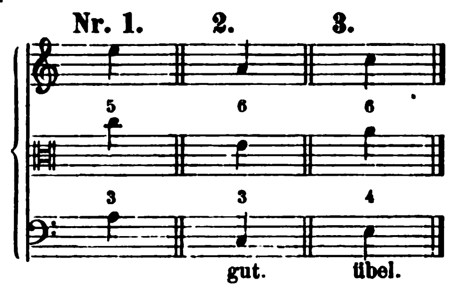
*) Nr. 1 zeigt die ursprüngliche Lage, den Hauptsatz; Nr. 2 die erste Verkehrung; Nr. 3 die zweite Verkehrung.

**) Nämlich die erste Regel in Albrechtsberger's »Anweisung« (1790) Seite 351.
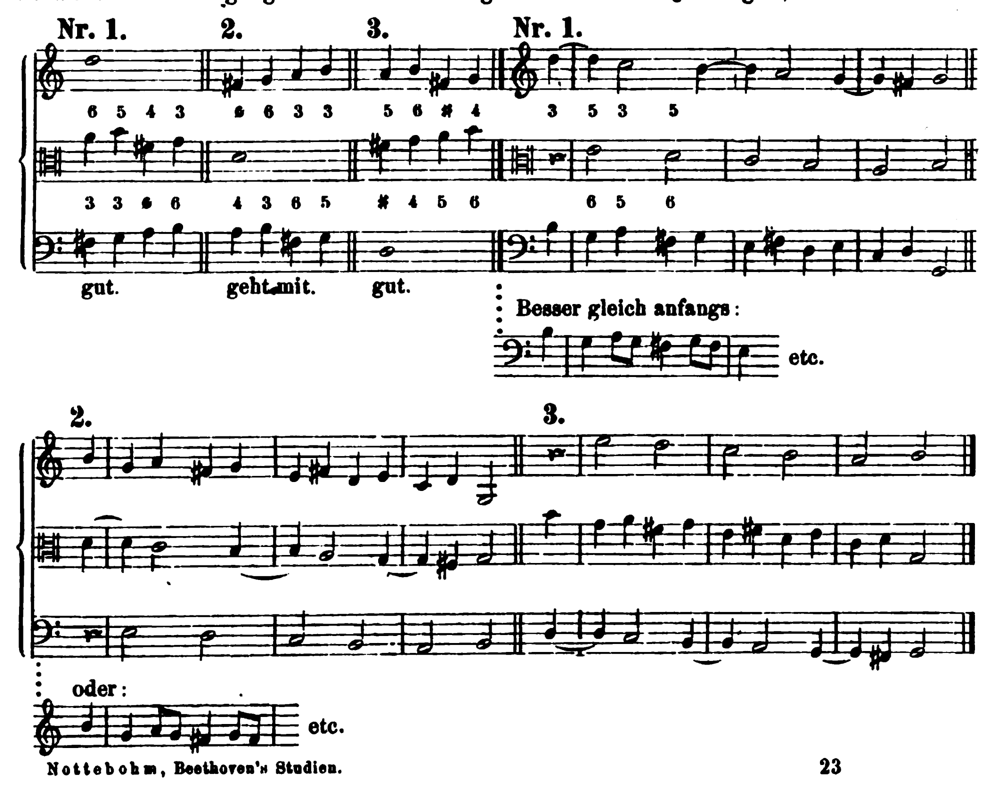
Die zweite Regel verbietet zwei reine Quarten; z. B.



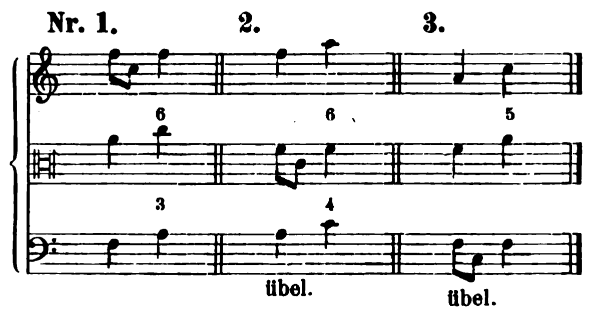
Die dritte Regel verbietet die frei angeschlagene Quint, weil in einer Verkehrung der frei angeschlagene $\frac{6}{4}$-Accord entsteht; z. B.



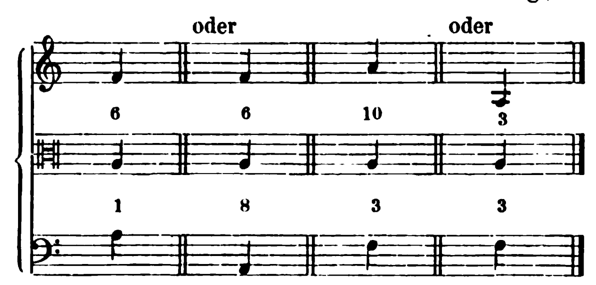
Folglich ist die Versetzung mit $\frac{6}{4}$ auszulassen, oder $\frac{3}{1}$ oder $\frac{8}{3}$ statt $\frac{5}{3}$ im ersten Satz zu nehmen. Im Durchgang oder mit der Sext gebunden ist die Quinte gut; z. B.



Die vierte Regel verbietet die mit der Terz in der geraden Bewegung und auf guten Takttheilen frei angeschlagene Sext; z. B.



Besser also ist im *a tre* zur Sext die Octave oder der Einklang; z. B.
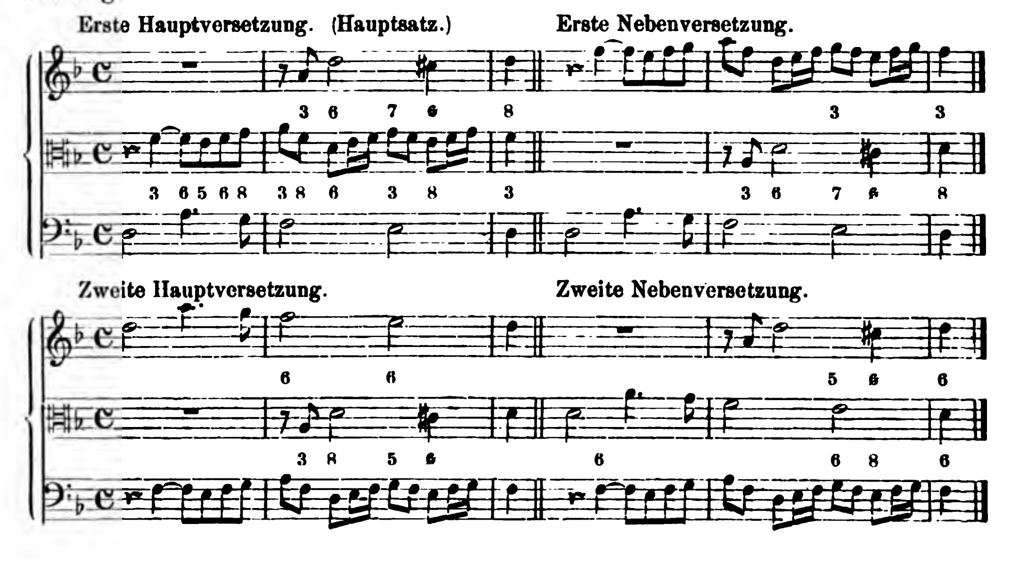


Auch in der widrigen Bewegung ist der $\frac{6}{3}$-Accord nicht gut, weil einmal $\frac{6}{4}$ daraus entsteht. Der *Motus obliquus* ist also in dieser Kunst der beste.
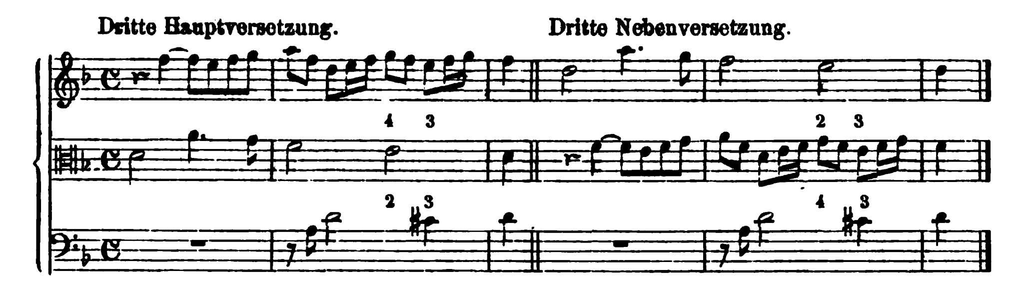
So weit Albrechtsberger.

Beethoven, Albrechtsberger's Regeln kurz zusammenfassend, bemerkt:

Hauptregel: Die 2-, die 7- und die $\frac{6}{5}$-Ligatur sind zu gebrauchen. Die 4 3- und die 9 8-Ligatur nicht. Gute Consonanz-Accorde sind $\frac{3}{1}$, $\frac{8}{3}$ und $\frac{6}{1}$, $\frac{8}{6}$ und $\frac{6}{6}$.

Es folgen die Vorarbeiten zu einer dreifachen Fuge. Die darin zur Verwendung kommenden drei Themata werden gemeinschaftlich von Beethoven und Albrechtsberger entworfen. Letzterer giebt die üblichen sechs Versetzungen an wie folgt:
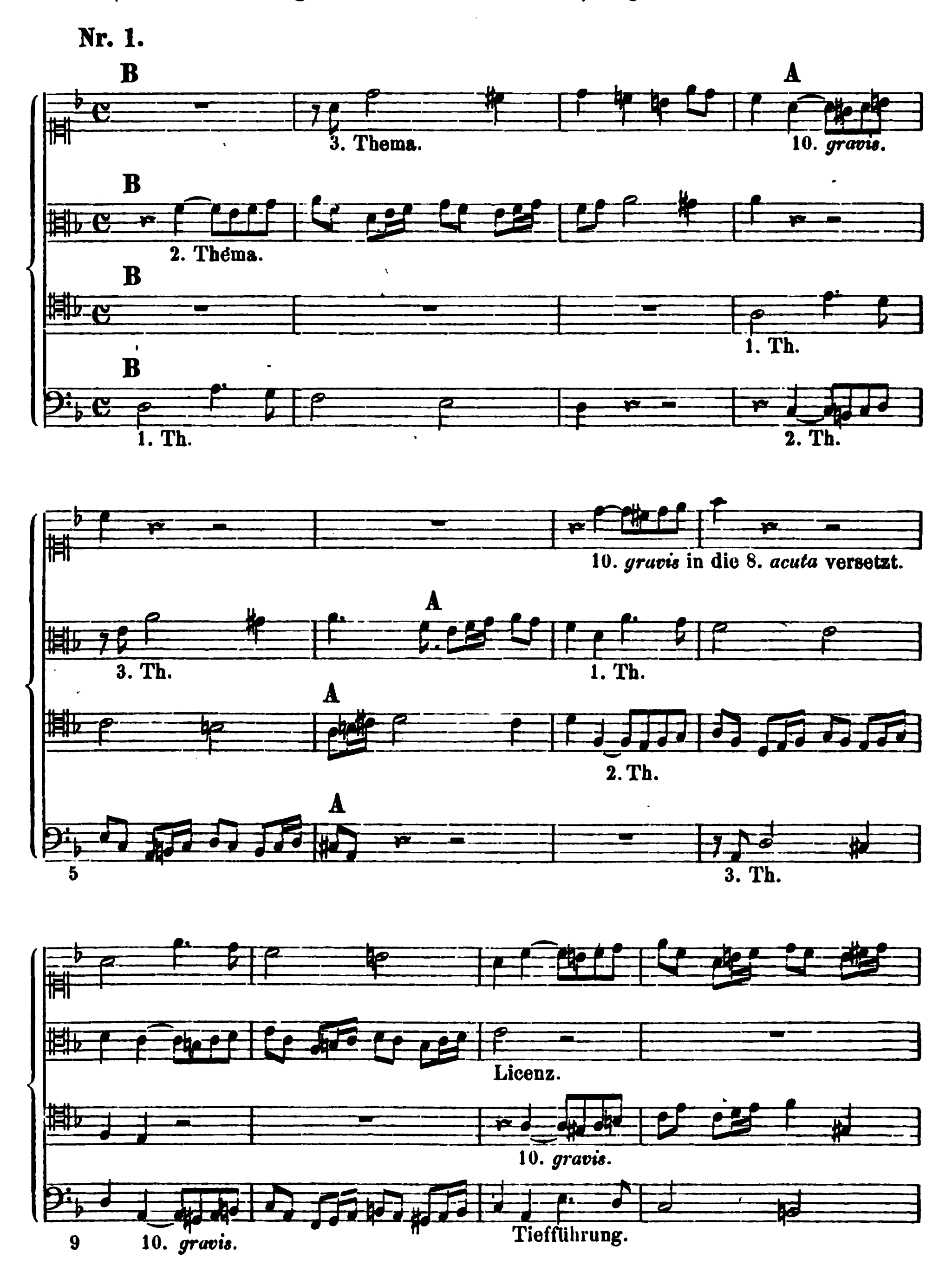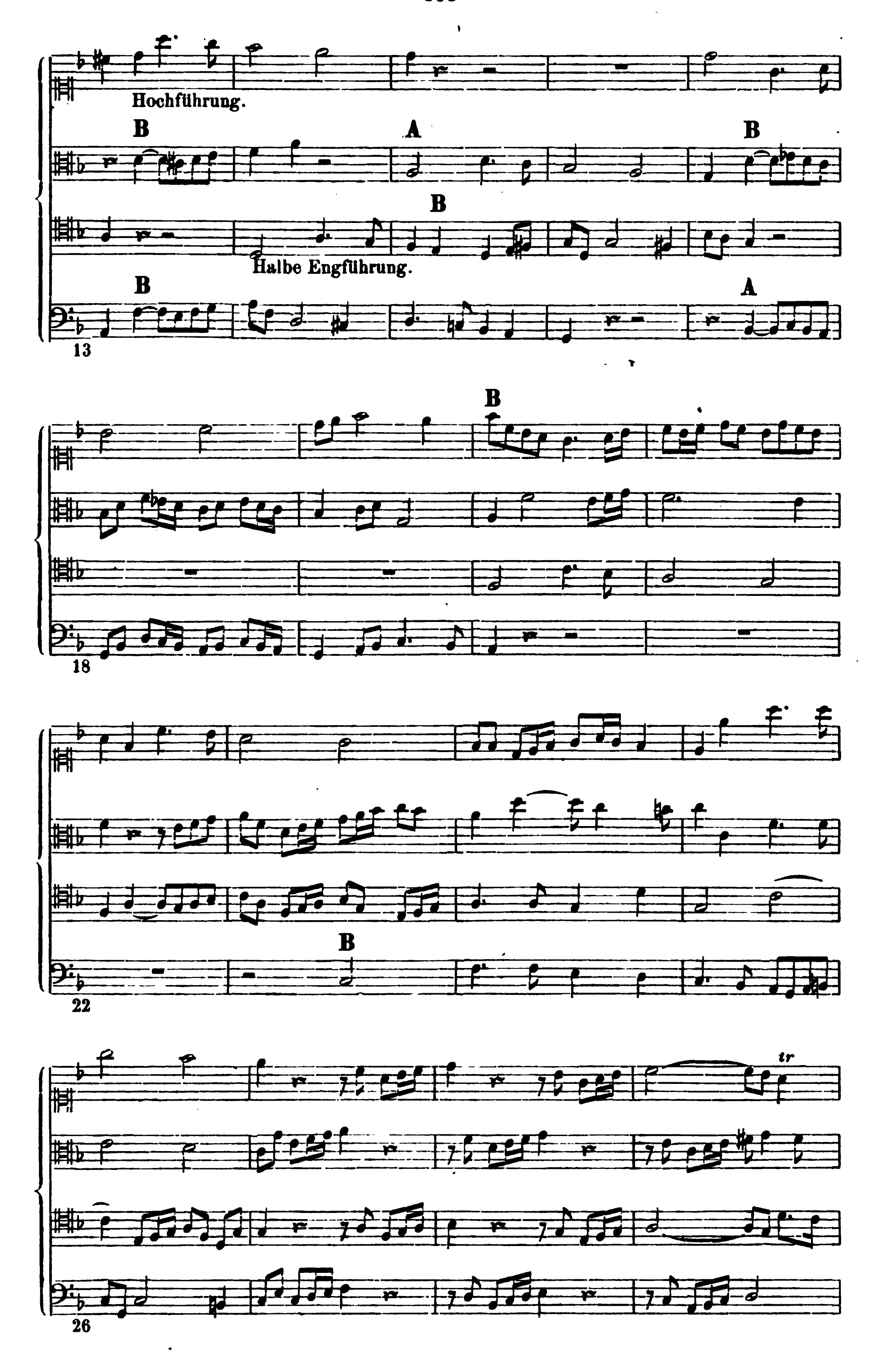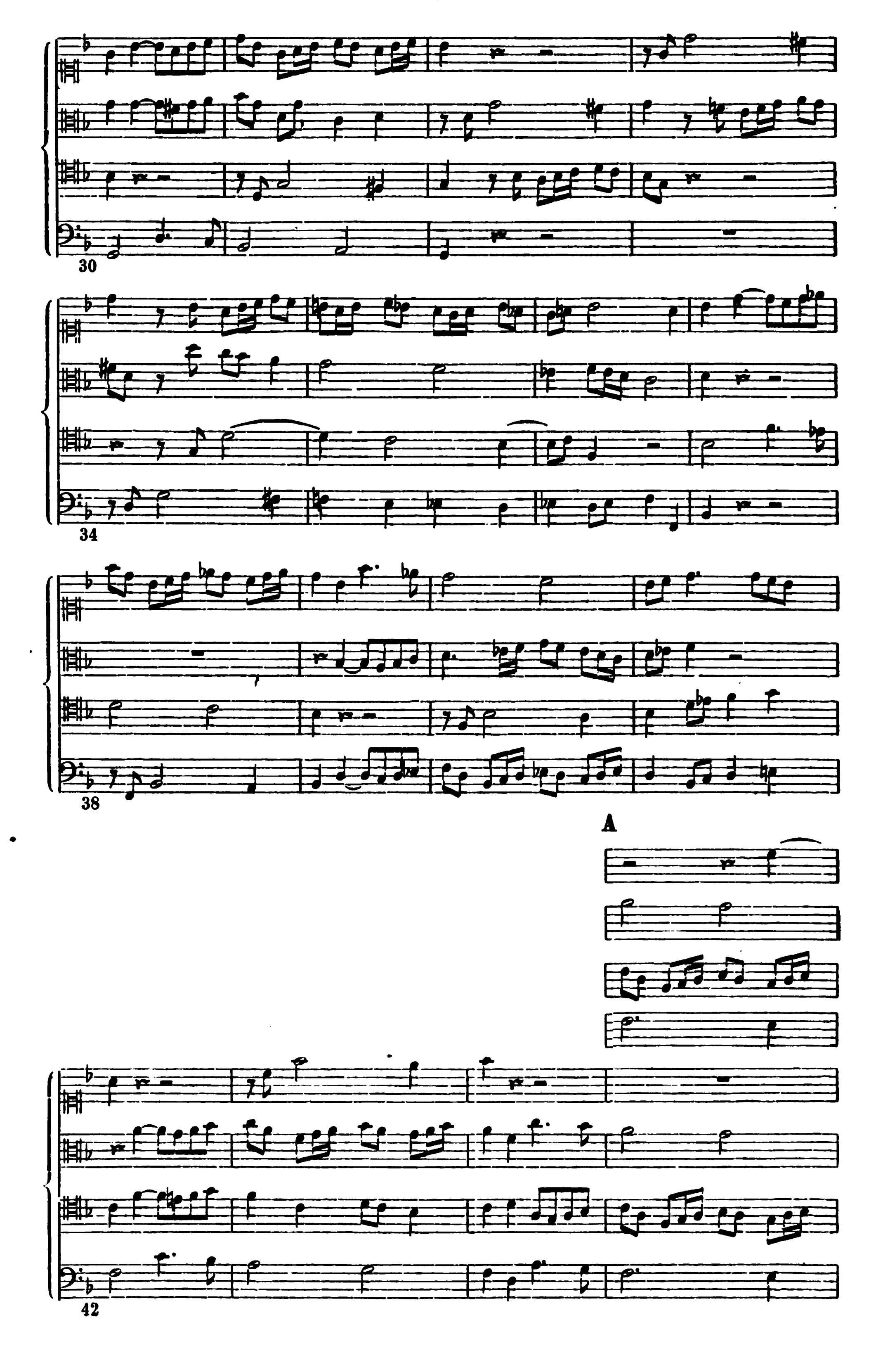




Beethoven beginnt in Albrechtsberger's Gegenwart die Arbeit wie folgt:
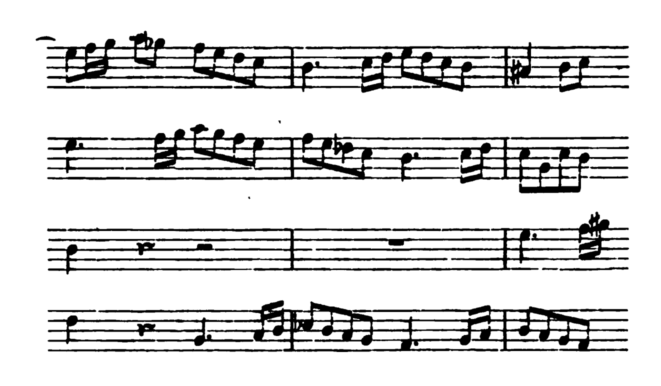
Der Sopran hat im 7. Takt das erste Thema auf der Tonika, und zwei Takte später hat es der Alt auch auf der Tonika bekommen. Das ist wider eine Regel des Wiederschlags, nach welcher der Alt mit dem Thema auf der Dominante folgen
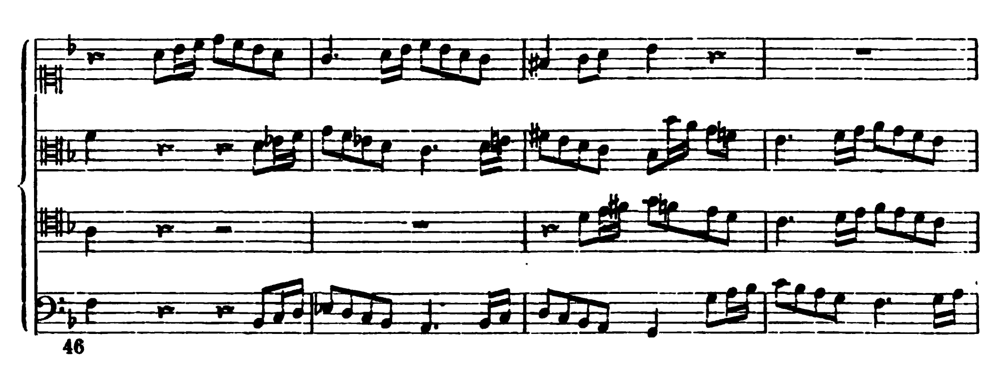
sollte. Vgl. S. 95 Takt 13. Albrechtsberger ändert die Stelle, giebt auch die nächsten fünf Eintritte des ersten Themas (das letzte Mal in Gegenbewegung) und einige andere Eintritte an, und dann übernimmt Beethoven wieder die Arbeit und führt sie zu Ende. Wir lassen die so entstandene Fuge mit dem geänderten Anfang und mit Bezeichnung der von Beethoven und Albrechtsberger herrührenden Stellen (durch die Anfangsbuchstaben ihrer Namen) folgen.
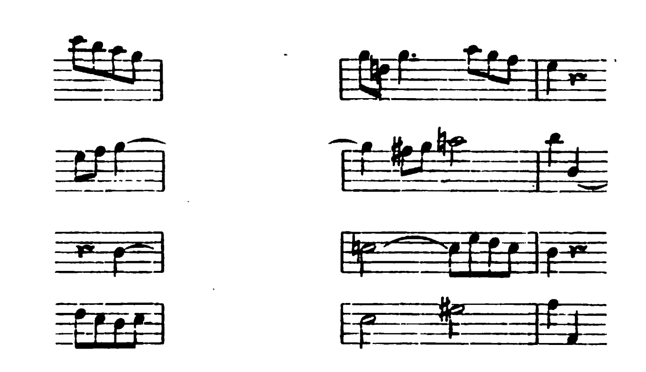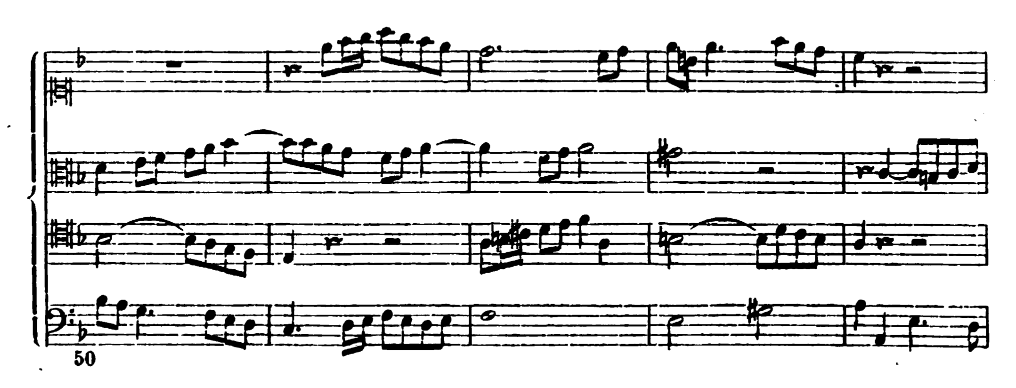



Hochführung.
B
A
B
B
Halbe Engführung.
B
A
13
B
18
B
22
tr
26
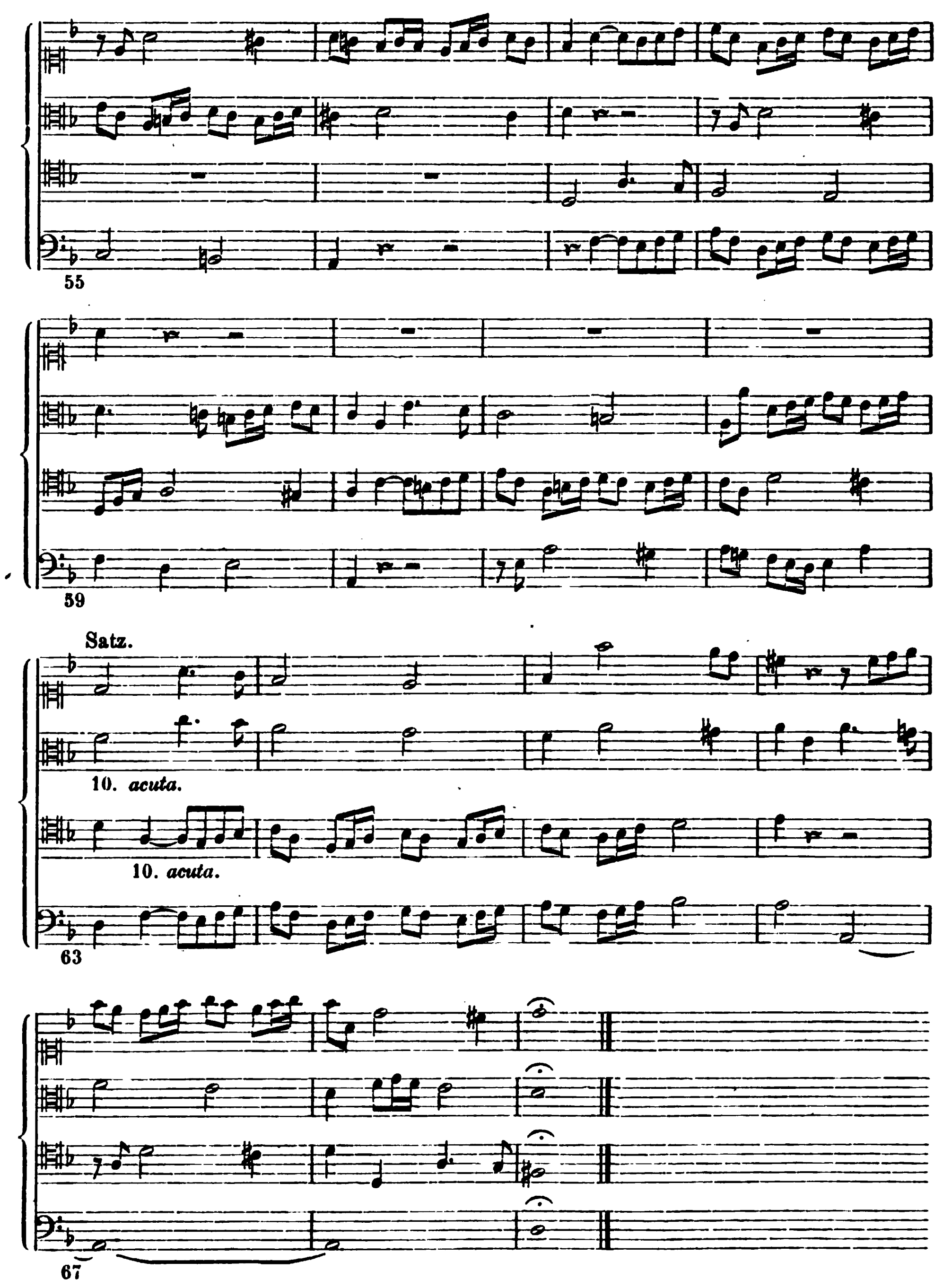

30
34
38
A
42




46




50



Im 46. Takt setzt der Sopran mit einem Nachahmungsmotiv ohne Begleitung einer andern Stimme ein. Vgl. die einfachen vierstimmigen Fugen Nr. 3 Takt 19, und Nr. 4 Takt 25. — Zu Anfang des 48. Taktes ist der Leitton von G moll verdoppelt. Vgl. Uebung im Contrapunkt Nr. 17. — Die Aenderung Takt 51 erklärt sich aus der Takt 45 f. vorgenommenen. — Der Alt macht Takt 53 und 54 einen übermässigen Quinten-Sprung. Vgl. die Choralfuge Nr. 1 (S. 117) Takt 75. —

Albrechtsberger hat diese Fehler beseitigt; andere (z. B. die unterbrochenen Octaven Takt 41 zwischen Sopran und Tenor, die Quinten-Parallelen Takt 58 und 59 zwischen Sopran und Tenor) hat er stehen lassen.
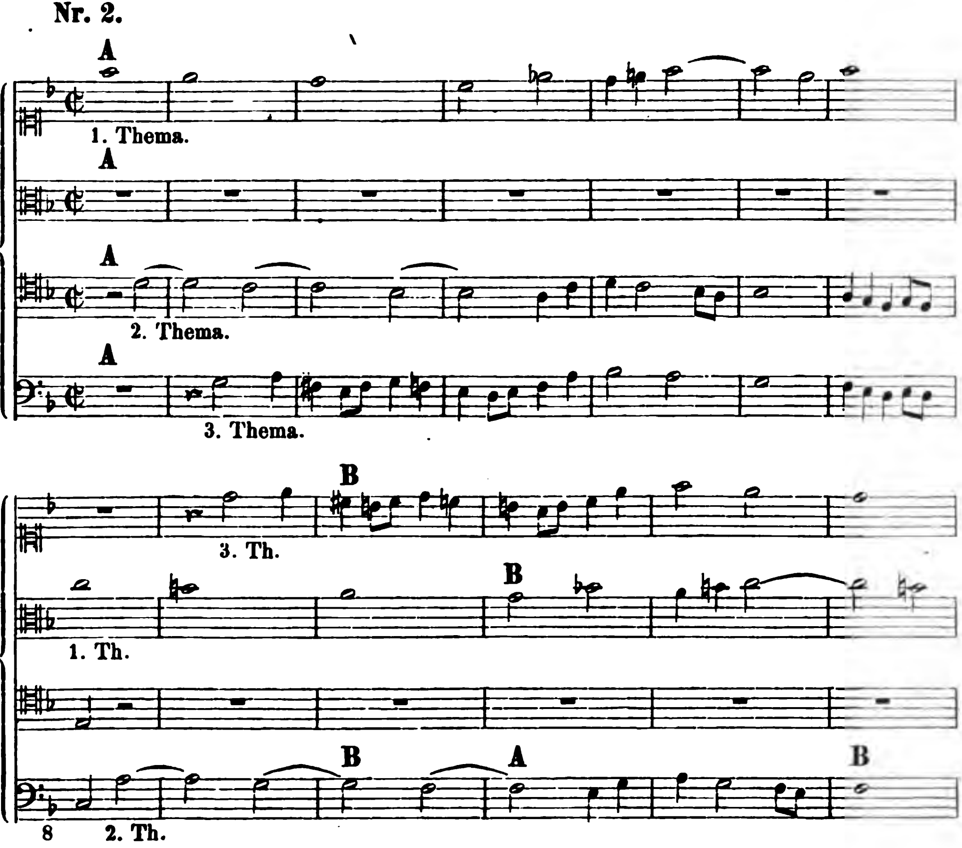
Albrechtsberger sagt Seite 353 seiner »Anweisung«, wo von den drei Haupt- und drei Nebenversetzungen des dreifachen Contrapunkts die Rede ist: »Es ist nicht nothwendig, dass alle Nebenversetzungen in einer einzigen Doppel- (oder dreifachen) Fuge auch angebracht werden. Einem Anfänger aber muss man bei dieser Uebung nichts schenken«. In obiger Fuge sind denn auch wirklich alle sechs Versetzungen angebracht. Angebracht ist die
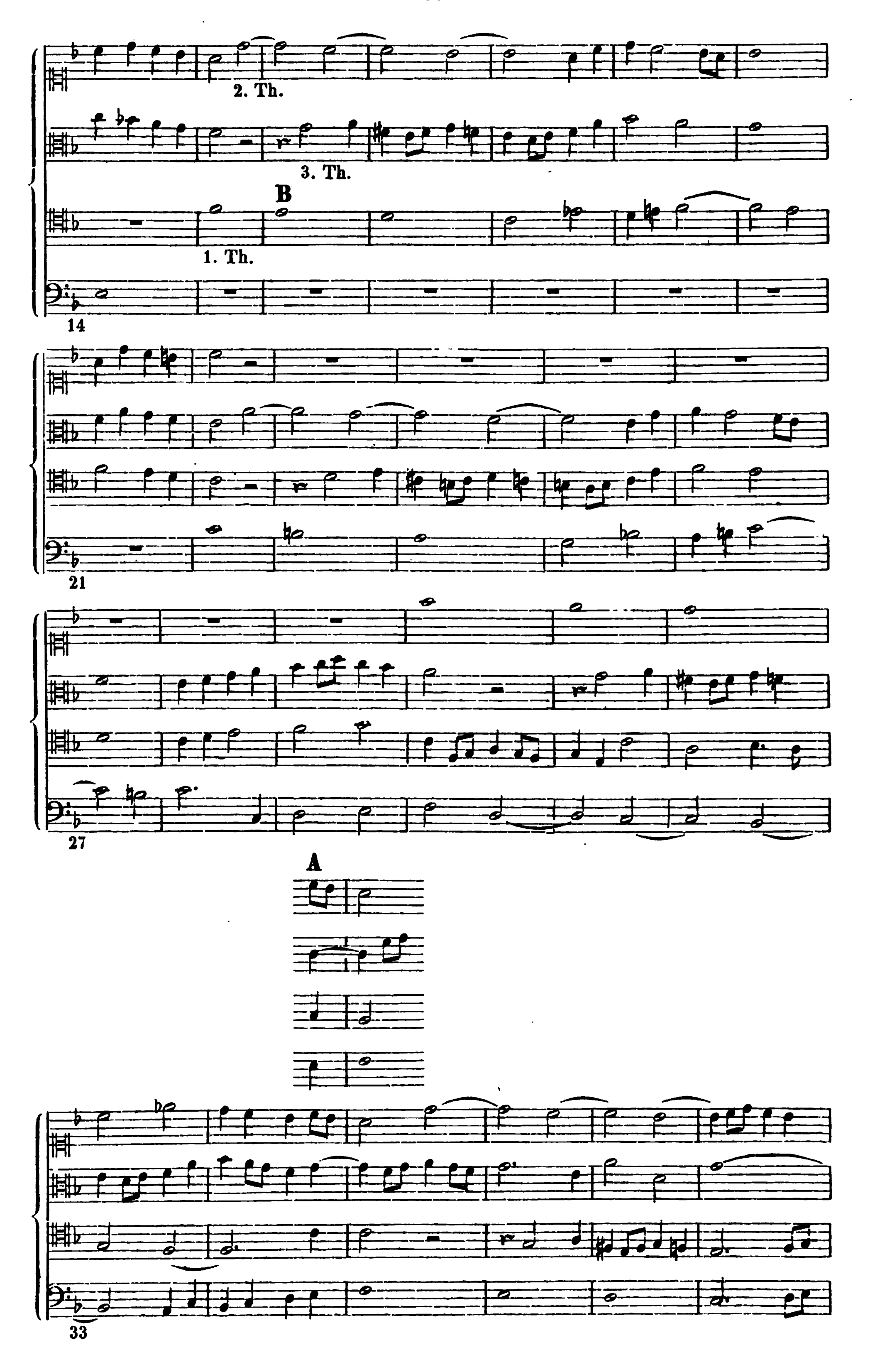
1. Hauptversetzung:	Takt	1, 42, 54;
2. ,,	,,	39;
3. ,,	,,	37, 66;
1. Nebenversetzung:	,,	30;
2. ,,	,,	4, 57;
3. ,,	,,	7, 60.
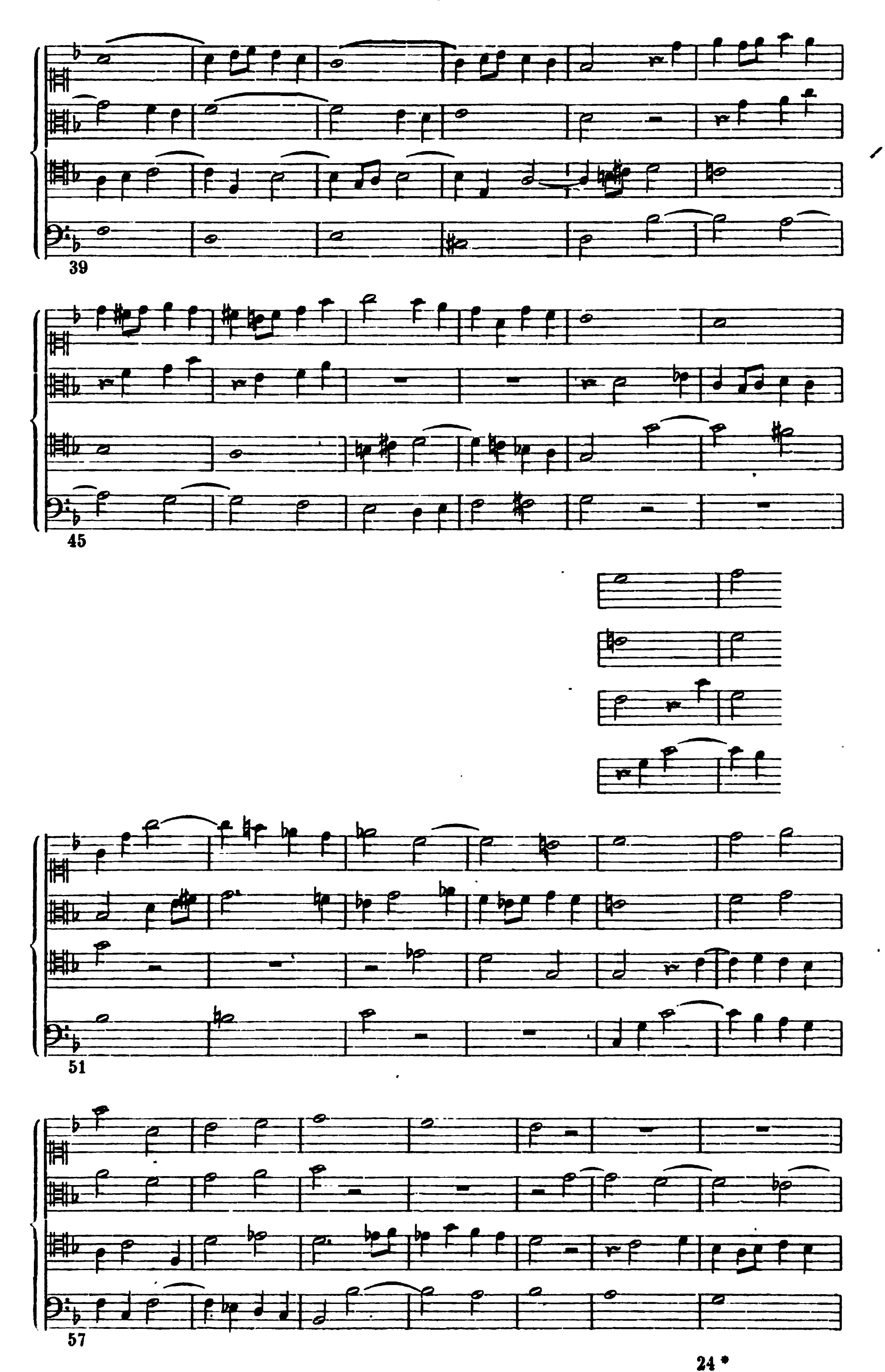
Jetzt wissen wir auch, warum Albrechtsberger früher (S. 178) die sechs Versetzungen schrieb.
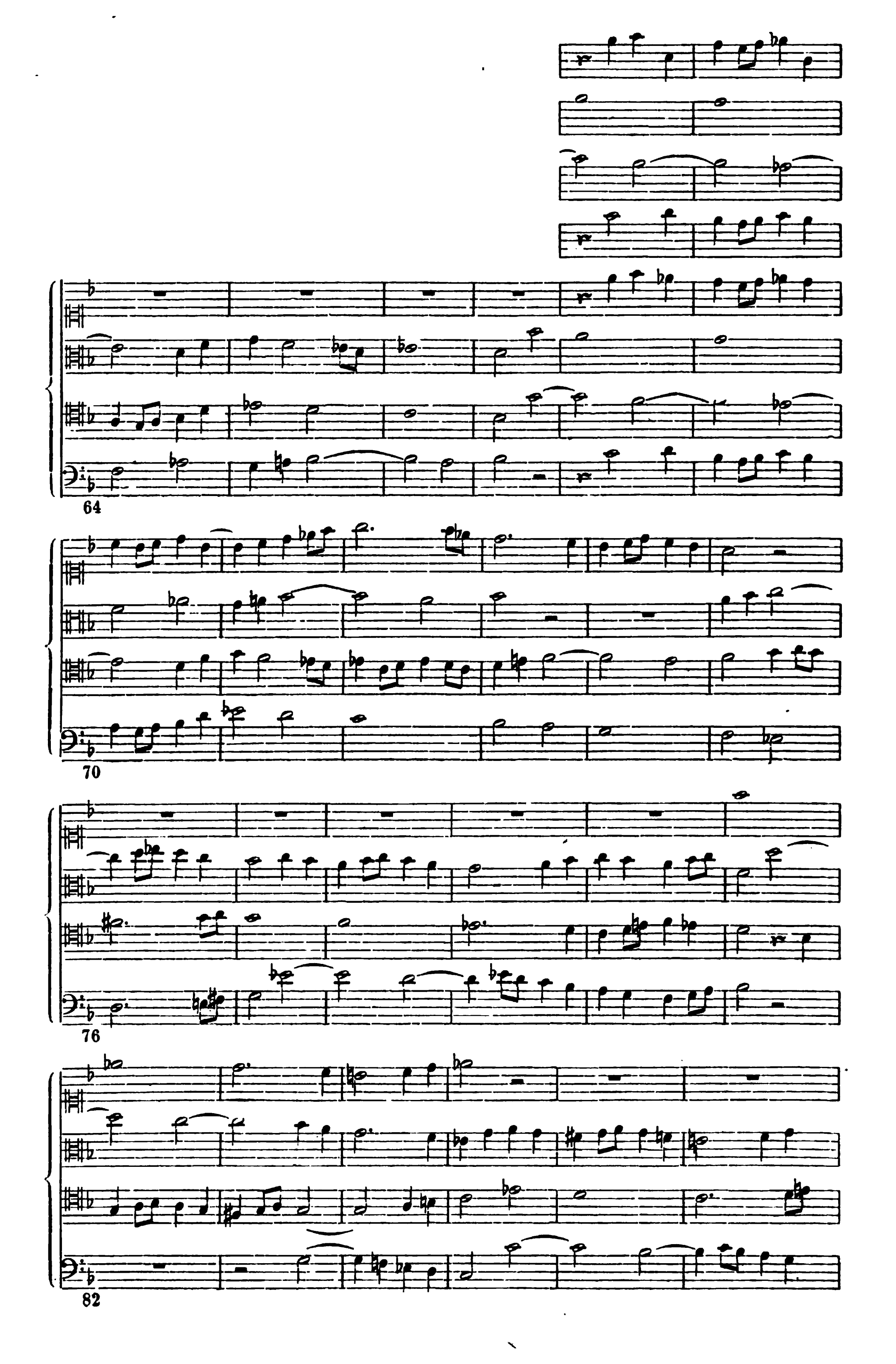
Bei der folgenden Fuge hat Albrechtsberger wieder geholfen. Er schreibt den Anfang, giebt die ersten Eintritte der Themata an, dann übernimmt Beethoven die Arbeit und führt sie zu Ende.

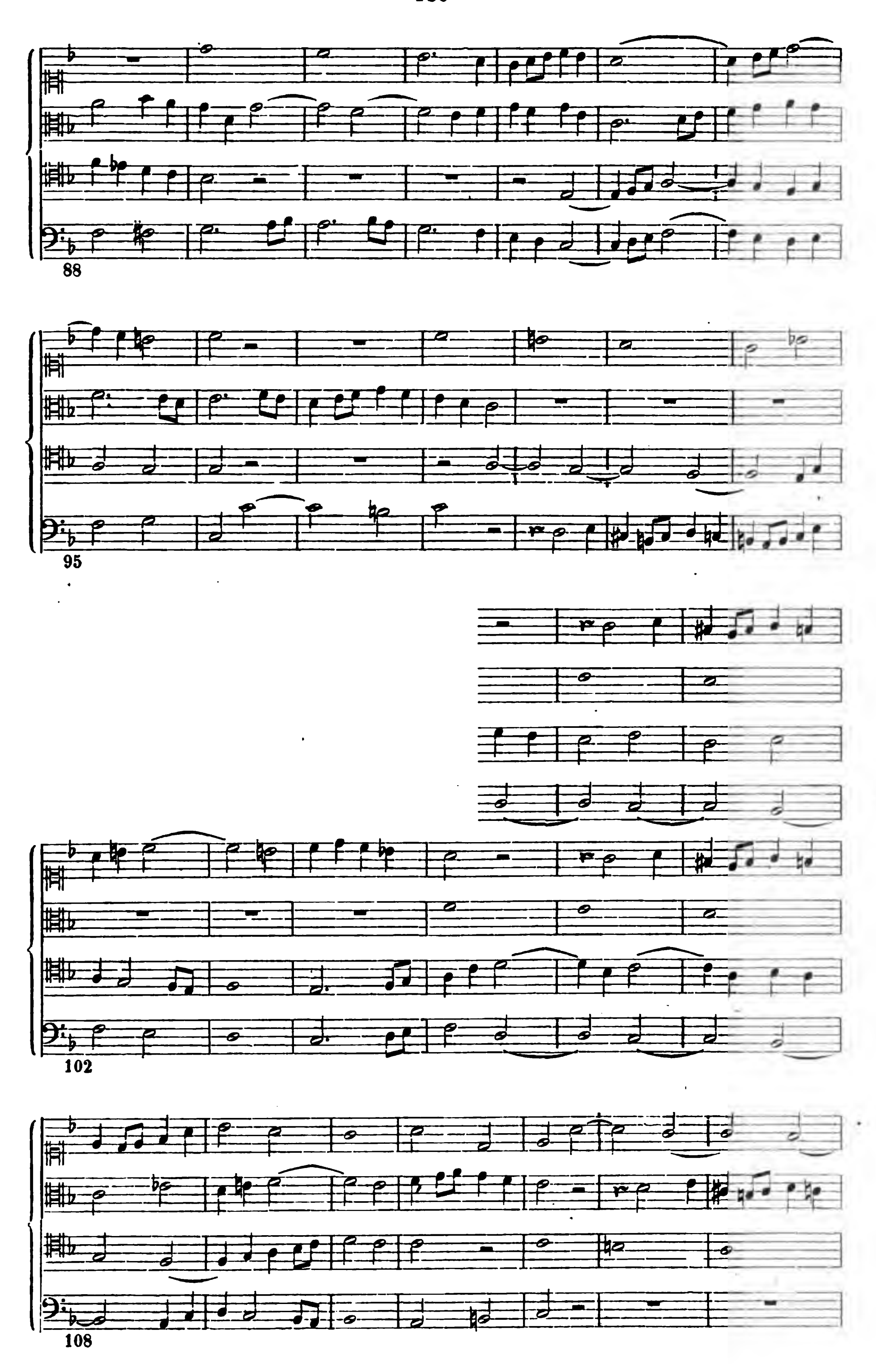
Nr. 2.
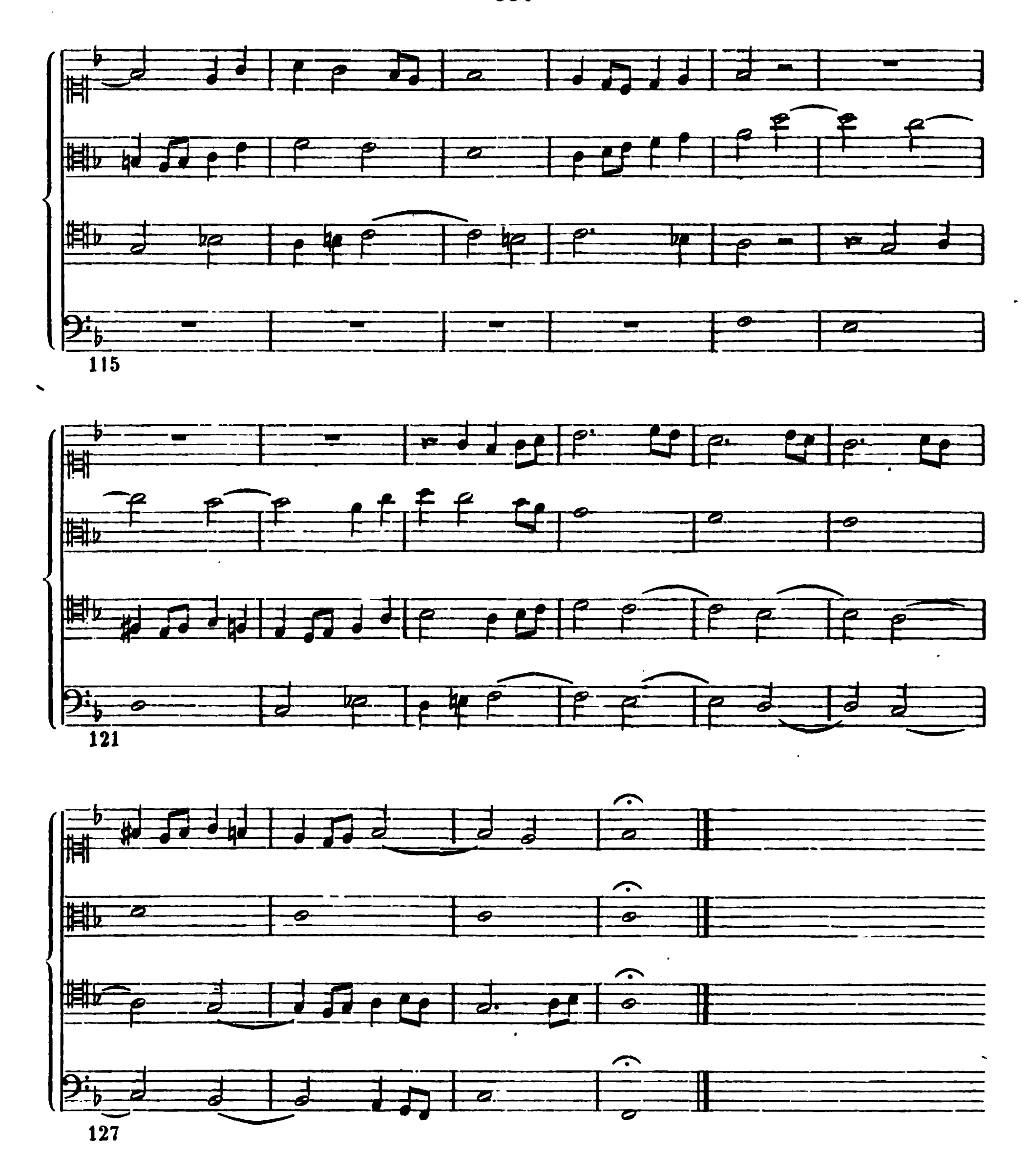



2. Th.
3. Th.
B
1. Th.
14
21
27
A
33


39
45
51
57


64
70
76
82


88
95
102
108



Albrechtsberger hat einige Stellen geändert. Darüber lässt sich Folgendes bemerken.

Vom 3. zum 4. Viertel des 34. Taktes sind verdeckte Quinten und Octaven zwischen den drei obern Stimmen. Vgl. die Uebungen im Contrapunkt Nr. 9 und 18. — Takt 55 tritt der Bass nach Pausen und auf guter Zeit mit einem nicht zur Nachahmung gelangenden Motiv ein. Vgl. die Choralfuge Nr. 2, Takt 43. — Auf dem 1. Viertel des 56. Taktes ist eine Dissonanz, die gebundene Secunde (*c*), verdoppelt. — Takt 68 bis 70 sind zweimal Quinten-Parallelen zwischen Sopran und Alt. — Takt 105 bis 107 sind Dissonanz-Verdoppelungen (gebundene Secunden), zugleich verzögerte Octaven-Parallelen zwischen Tenor und Bass. Vgl. Takt 56, ferner S. 48 Nr. 2 und Albrechtsberger's »Anweisung« S. 60 f., 127, 131.

Von den üblichen Versetzungen kommen die drei Hauptversetzungen (Takt 1, 8, 15) und eine Nebenversetzung (Takt 30) vor. Dass sie zu Stande gekommen sind, ist grösstentheils der Hülfe Albrechtsbergers zuzuschreiben.
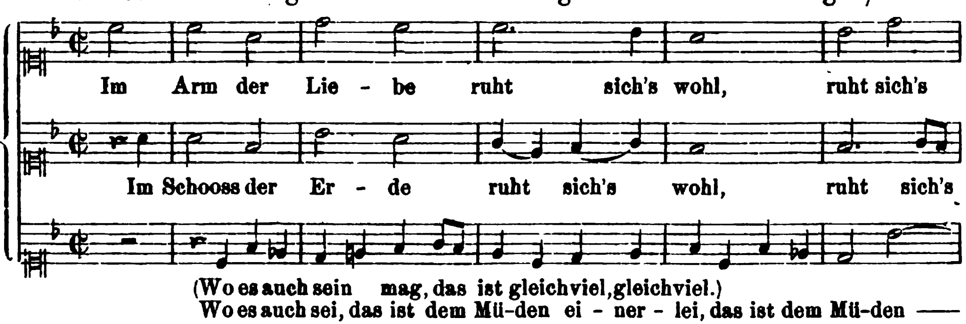
Nach dieser Fuge, der letzten, welche dem Unterrichte bei Albrechtsberger angehört, wurde der Kanon vorgenommen.

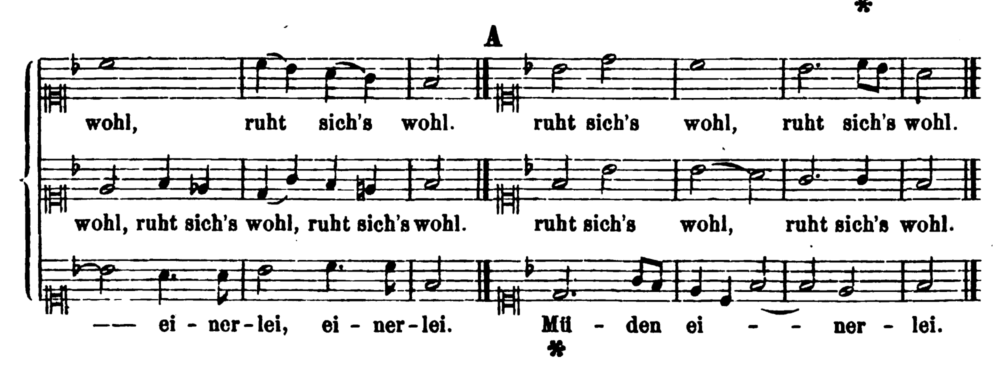
XIII. Kanon.

Der Unterricht beschränkt sich auf die Composition einiger drei- und vierstimmigen Zirkel- oder Lieder-Kanons im Einklange und auf das Umschreiben einiger Kanons aus einer Form in eine andere.

Die Composition eines dreistimmigen Zirkel-Kanons im Einklange bietet wenig Schwierigkeiten. Ausser, dass die drei Stimmen, aus denen der Kanon besteht, zusammen genommen harmonisch rein gesetzt sind, müssen auch die zwei Stimmen, welche nacheinander eintretend den Kanon eröffnen, einen reinen zweistimmigen Satz bilden. Ist der Kanon vierstimmig, so müssen auch die zuerst zusammentretenden drei Stimmen rein dreistimmig gesetzt sein.

Beethoven schreibt gleich einen dreistimmigen Kanon im Einklange*):



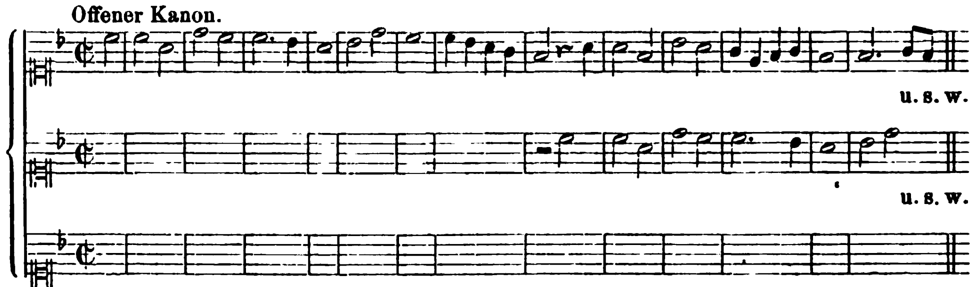


Albrechtsberger ändert (siehe: A) wohl aus keinem andern Grunde, als um die zu Anfang des vorletzten Taktes vorkommende Begleitung der Septime mit der Sext und die vom vorletzten zum letzten Takt zwischen der Ober- und Unterstimme

*) Der Text ist Ueltzens Liedchen von der Ruhe entnommen. Vgl. Op. 52 Nr. 3. Die eingeklammerten Worte bei der Unterstimme gehören der ersten Fassung an.

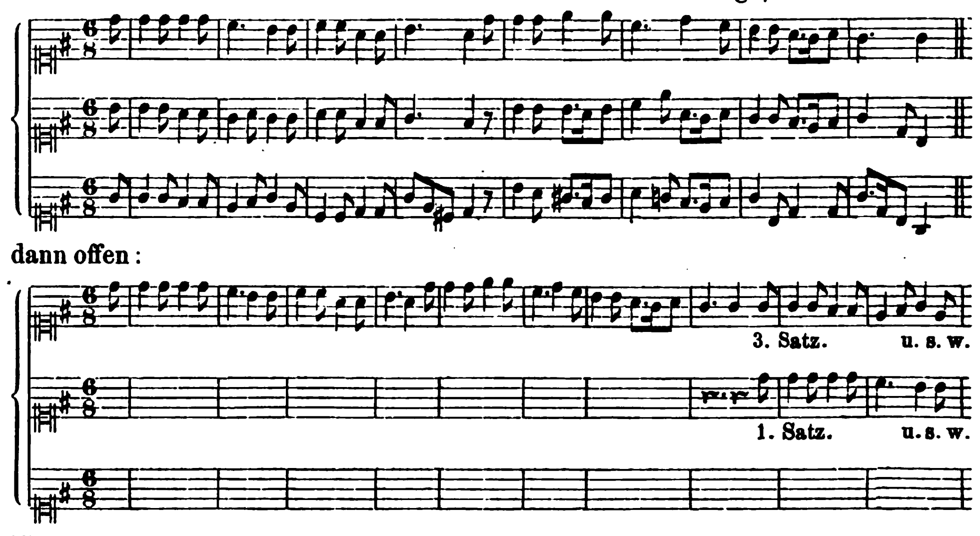
vorkommenden verdeckten Primen zu beseitigen. Vgl. S. 50 f. die Uebungen im Contrapunkt Nr. 9, 17 und 22.

Beethoven setzt seinen (noch ungeänderten) Kanon vollständig in Partitur*):
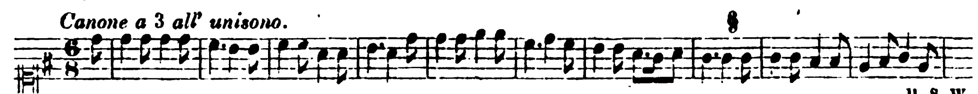


Takt 11 und 13 erscheinen schlechte freie Quarten $\left(\begin{smallmatrix}c\\g\end{smallmatrix}\right.$ und $\left.\begin{smallmatrix}b\\f\end{smallmatrix}\right)$. Dieser Fehler wäre vermieden worden, wenn, statt der Mittelstimme, die Unterstimme des Entwurfs zur ersten Folgestimme gemacht worden wäre; allein dann wären an andern Stellen (z. B. Takt 10) leere Quinten und Octaven zum Vorschein gekommen. Etwas besser wäre es gewesen, mit den beiden untern Stimmen zu beginnen und die Oberstimme zuletzt zu bringen. Das ging aber des Textes wegen nicht an, denn diesem nach musste die Unterstimme zuletzt kommen. Entwurf und Ausschreibung des Kanons sind also missglückt. Albrechtsberger streicht Beethoven's offenen Kanon durch.

Es werden nun fremde Kanons zur Uebung in der richtigen Vertheilung der Stimmen vorgenommen. Beethoven löst einen Seite 399 in Albrechtsberger's »Anweisung« in einzeiliger Notirung stehenden vierstimmigen Kanon auf und schreibt ihn in Partitur. Dann bringt er einen Seite 397 des nämlichen Werks in einzeiliger Notirung stehenden dreistimmigen Kanon in die Entwurf- und in die offene Form. Albrechtsberger bemerkt dann: »Zum Herausschreiben genug«. Beethoven schreibt nun wieder selbst einen Kanon im Einklange, erst im Entwurf:

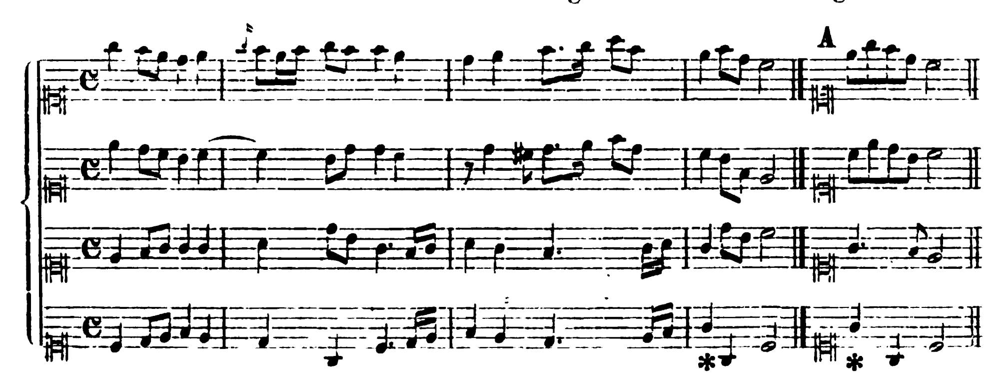


*) Wir geben hier und später bei ähnlichen Aus- und Umschreibungen nur den Anfang wieder.

dann geschlossen:
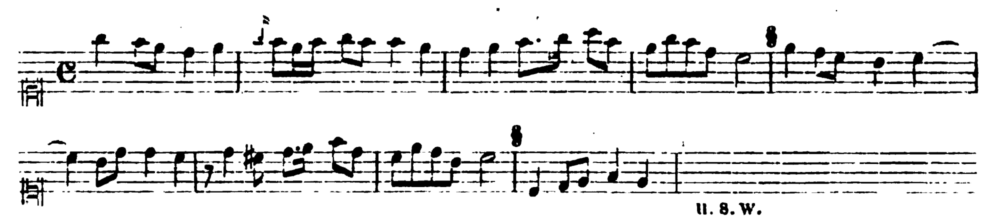


Dann entwirft Beethoven einen vierstimmigen Kanon im Einklange:



Albrechtsberger ändert den letzten Takt entweder wegen des in der zweiten Stimme vorkommenden Triton-Sprungs (*h f*), oder weil die zwei obern Stimmen, welche den Kanon eröffnen, auf dem 2. Viertel eine im zweistimmigen Satz nicht zulässige leere falsche Quinte haben.

Beethoven giebt dem Kanon die geschlossene Form:



Noch fängt Albrechtsberger einen vierstimmigen Kanon in ungleichen Intervallen an, führt ihn aber nicht aus. Damit ist der Unterricht zu Ende.

Ueber Beschaffenheit und Erfolg des Unterrichts.

Man kann Albrechtsberger das Prädicat eines gewissenhaften und genauen Lehrers nicht versagen. Er ist wachsam auf jeden Fehler, umsichtig bei der Aenderung, immer zu helfen bereit, auf die Entfernung von Lücken bedacht. Gleich zu Anfang des Unterrichts werden von Haydn übersehene Punkte erörtert; in vierstimmigen Fugen wird auf Anbringung des Themas in verschiedenen Lagen gedrungen; es wird gesehen auf Zergliederung des Themas, auf Bildung der Zwischensätze durch Abschnitte des Themas und freie Motive; und gegen Ende des Unterrichts, bei der Doppelfuge, wird für Engführungen und mannigfaltige Verdoppelungen gesorgt. Dass dem Regelwesen Albrechtsberger's eine gewisse Un-

ständlichkeit anklebt*), dass einige Vorschriften schablonenhaft sind**), kann man im Ganzen genommen nicht tadeln. Auch kann kein grosses Gewicht darauf gelegt werden, dass Albrechtsberger in der Erweiterung seines Systems nicht immer glücklich war***) und dass er zuweilen Fehler übersah†). Unebenheiten beim Unterricht sind nicht zu vermeiden. Man muss bedenken, dass einige Gegenstände schwer zu lehren sind, dass Bestimmtheit der Regeln Noth thut und zur Sicherheit führt, dass eine blosse Formel, und sei es eine Schablone, dem Schüler einige Hülfe gewährt und ihm eine Richtschnur an die Hand giebt.

Der einfache Contrapunkt wurde, abgesehen von einigen Dingen, die wir für unwesentlich halten, gründlich durchgenommen. Dasselbe kann man auch von den doppelten Contrapunkten sagen, nicht aber von der Fuge. Hier zeigen sich Mängel.

In Albrechtsberger's Verzeichniss der Fugen-Themata (S. 71) ist die »authentische« Antwort bei Nr. 3 falsch, zunächst deswegen, weil sie einen grossen Secunden-Schritt (*c b*) in einen kleinen (*f e*) verwandelt, und umgekehrt. Ganz ähnlich, wie hier, verhält es sich mit den Ausgängen der »authentischen« Antworten der Themata Nr. 11 und 14. Die »plagale« Antwort des Themas Nr. 11 ist falsch, weil darin die Tonart der Quarte der Haupttonart entgegen gestellt wird††). In der vierstimmigen Fuge Nr. 1, welcher das Thema Nr. 11 zu Grunde liegt und wo Beethoven Albrechtsberger's »plagalen« Gefährten anbringt, ändert Albrechtsberger eine Note des Gefährten, so dass zwei kleine Secunden-Schritte des Themas (*h c h*) mit zwei grossen Secunden-Schritten beantwortet werden. Ferner hat Albrechtsberger mehrere falsche Antworten Beethoven's stehen lassen, z. B. in der zweistimmigen Fuge Nr. 4, Takt 6 f., wo die dritte Note des Führers (*a*) mit *es* beantwortet ist; in der vierstimmigen Fuge Nr. 2, Takt 12 und 24, wo beidemal *h* statt *b* stehen sollte; in der vierstimmigen Fuge Nr. 5, Takt 5 und 13, wo eine grosse Secunde mit einer kleinen beantwortet ist, und umgekehrt; in der Fuge *all' ottava* (S. 132), Takt 9, wo die 3. Note in der Viola-Stimme *es* statt *e* heissen sollte u. s. w.

In den angeführten Stellen sind zwei Regeln der thematischen Beantwortung nicht beachtet worden: 1) die Regel, dass, wenn der Führer in der Haupttonart schliesst, der Gefährte sich nach der Tonart der Ober-, nicht der Unter-Dominante zu wenden hat; 2) die Regel, dass die eine Tonart charakterisirenden kleinen Secunden-Schritte (das *mi fa*) im Gefährten an derselben Stelle anzubringen sind, wo sie der Führer hat. Albrechtsberger hat also, in Betreff dieser Regeln, eine richtige Beantwortung nicht gelehrt. Daraus folgt, dass Beethoven bei ihm eine richtige Beantwortung nicht gelernt hat.

---

*) Z. B. bei den ihrer Vielheit wegen schwer zu merkenden Regeln über verdeckte Quinten und Octaven.

**) Z. B. die Erfordernisse der zweistimmigen Fuge: Dreitheiligkeit, zwei Engführungen, drei Cadenzen u. a. m.

***) Z. B. in den contrapunktischen Uebungen im freien Satz, die den Zweck, mit der neueren Schreibart bekannt zu machen, doch nur annähernd erreichen können, weil sie ein wichtiges Element, die Rhythmik der neueren Musik, ausser Acht lassen.

†) Z. B. (Seite 51) in der Uebung im Contrapunkt Nr. 11, wo Albrechtsberger (Takt 2, 5 und 9) Wendenoten stehen lässt und selbst macht.

††) Albrechtsberger scheint, abweichend von andern Theoretikern, eine Antwort authentisch zu nennen, wenn sie mit einem Schritt von der zweiten zur ersten Stufe einer Tonart schliesst, so dass da eine authentische (ganze) Cadenz angebracht werden kann; plagal, wenn ihr Ausgang eine plagale (halbe?) Cadenz zulässt. Vgl. seine »Anweisung« (v. J. 1790) S. 7.

Wie nun hier das Gesetz der strengen, so ist anderorts das Gesetz der freien Nachahmung verletzt worden.

Eine Forderung der freien Nachahmung ist Aehnlichkeit. Die Aehnlichkeit wird durch unwesentliche Aenderungen oder Abweichungen nicht aufgehoben, z. B. wenn eine kleine Secunde mit einer grossen beantwortet wird; wohl aber, wenn ein charakteristischer Zug des Nachahmungsmotivs zerstört, wenn z. B. ein Sprung weggelassen oder verkehrt wird. Albrechtsberger hat zwar in den Zwischensätzen der vierstimmigen Fugen und in den Choralfugen, da wo der Choral zur Durchführung kommt, darauf gesehen, dass Nachahmungen angebracht werden; allein er hat das Gesetz der Aehnlichkeit, theils bei eigner Arbeit, theils bei der Aenderung von Beethoven geschriebener Stellen, verletzt. In ersterer Hinsicht ist zu verweisen auf die von ihm geschriebene Stelle in der Choralfuge Nr. 1 Takt 44 ff.; in anderer Hinsicht auf seine Aenderungen in den vierstimmigen Fugen Nr. 3 Takt 29 und 30, und Nr. 4 Takt 25 und 26, in der Choralfuge Nr. 1 Takt 31, in der Fuge *all' ottava* (S. 138) Takt 80, in der Doppelfuge Nr. 3 Takt 17 u. s. w. Sollte Beethoven, der, wie die Fuge aus der Knabenzeit zeigt, von Haus aus einen so feinen Sinn für Thematik hatte, es nicht bemerkt haben, wenn Albrechtsberger seine Nachahmungsmotive veränderte und das Gesetz der Aehnlichkeit verletzte?

Ein anderes Gesetz der Nachahmung verlangt contrapunktische Selbständigkeit der begleitenden Stimmen. Hier ist nun zu bemerken, dass bei manchen in Beethoven's Fugen vorkommenden Nachahmungen die begleitenden Stimmen theils an einer gewissen Dürftigkeit, theils an Ueberladung leiden. Zur Erklärung dieser Erscheinung werden wir auf ein Missverhältniss geführt, welches nicht nur die Nachahmung, sondern auch die Fuge betrifft. Dieses Missverhältniss besteht in einem Ueberwiegen des contrapunktischen Regelwesens auf Kosten wesentlicher Bestandtheile der Fuge.

Albrechtsberger betrachtet die Fuge als eine Fortsetzung des Contrapunkts, als eine Art *Contrappunto fugato.* In der zweistimmigen Fuge sollen die Regeln des zweistimmigen strengen Satzes beobachtet werden, in der dreistimmigen Fuge die des dreistimmigen Satzes u. s. w. Dann soll die Gegenharmonie (der Gegensatz) der fünften Gattung des Contrapunkts gemäss eingerichtet sein *). Hiergegen wäre nichts einzuwenden, wenn Albrechtsberger sonst folgerecht zu Werke gegangen wäre. Er hat aber Themata zur Bearbeitung gegeben, welche selbst theils dem strengen Satze nicht gemäss sind, theils mehr oder weniger nach Art der fünften contrapunktischen Gattung eingerichtet sind **). (In den contrapunktischen Uebungen im freien Satz macht er es umgekehrt, aber eben so verkehrt. Er schreibt einen dem strengen Satz angehörenden Cantus firmus vor und verlangt

*) Z. B.: Septimen- und andere dissonirende Sprünge werden nicht geduldet in den zweistimmigen Fugen Nr. 4 und 6; Sprünge über eine Octave nicht in der zweistimmigen Fuge Nr. 9 und in der dreistimmigen Fuge Nr. 2; vier Achtelnoten auf einen Schlag nicht in der zweistimmigen Fuge Nr. 7 u. s. w. Vgl. auch Albrechtsberger's »Anweisung« S. 18, 175.

**) Z. B. die Themata Nr. 2, 5, 6, 8, 10, 11 und 21. — Die sechs Themata, welche Fux bei der einfachen Fuge giebt, lassen sich wohl mit einer der 5. Gattung gemässen Gegenharmonie verbinden. Sie sind alle diatonisch und bestehen meistens aus Ganz- und Halbnoten. Erst nach Beendigung des doppelten Contrapunkts kommt Fux zu den »ausserordentlichen« Fugen, wo der »verdriessliche Choralgesang« fallen gelassen, aber auch die Gegenharmonie frei gegeben wird.

dazu Contrapunkte im freien Satz.) Die unmittelbare Folge davon war eine Beschränkung der Gegenharmonie und eine Vernachlässigung der Zwischensätze. Denn was für Noten soll eine auf die fünfte Gattung angewiesene Gegenharmonie wählen, wenn sie sich vom Thema unterscheiden soll und ihr von diesem die fünfte Gattung mehr oder weniger vorweg genommen ist? Die fünfte Gattung ist keine Zauberbüchse, aus welcher Thema, Gegensatz und Zwischensatz mitsammen hervorgehen könnten. Eine andere Folge davon war, dass dem Schüler die Arbeit erschwert, vielleicht verleidet wurde. Das Letztere scheint sich nun zu bestätigen.
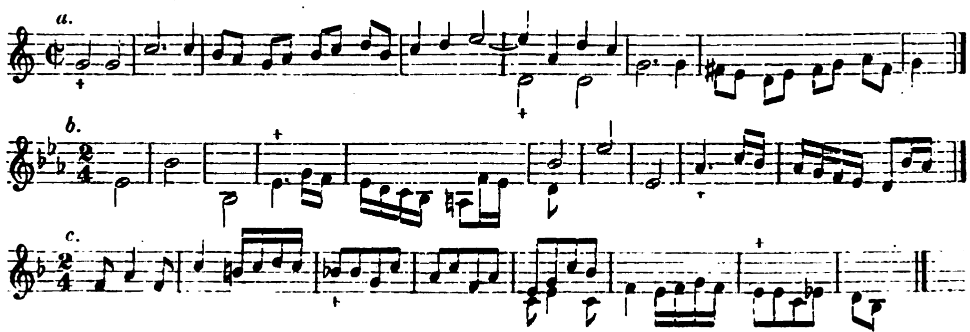
Beethoven hat die contrapunktischen Uebungen mit vieler Aufmerksamkeit geschrieben. Er ist sichtlich bestrebt, der Regel gerecht zu werden und Fehler zu vermeiden. Er macht Fehler, aber sie sind nicht aus Flüchtigkeit oder Nachlässigkeit entstanden. Beethoven liess sich die Sache angelegen sein. Als ein Beweis seiner Willigkeit und des guten Einverständnisses zwischen Lehrer und Schüler kann angeführt werden, dass er bei einer Uebung in der 4. contrapunktischen Gattung einen unvorbereiteten Septimen-Accord mit einem Vorhalt $\left(\begin{smallmatrix} 7\flat & - \\ 4 & 3 \\ c & - \end{smallmatrix}\right)$ an den Rand schreibt und dabei fragt: »ist es erlaubt?«. Bei der einfachen Fuge beginnt Beethoven flüchtiger zu arbeiten. Die meisten zweistimmigen Fugen sind noch mit Aufmerksamkeit geschrieben. Fast in allen drei- und vierstimmigen im strengen Satz geschriebenen Fugen aber wird schlechter contrapunktirt, als in den contrapunktischen Uebungen. Beethoven macht Fehler der gewöhnlichsten Art (offene Quinten u. dgl.), welche nur aus Nachlässigkeit entstanden sein können und welche beweisen, dass Beethoven hier weniger bei der Sache war, als früher*). Wenn wir nun andererseits bemerken, dass anderartige, zum Theil gleichzeitig und inzwischen geschriebene Stücke, z. B. der Nachahmungssatz in *E*-moll, die Uebungen in den doppelten Contrapunkten und die Fuge für vier Streichinstrumente in *F*-dur, wieder mit vieler Sorgsamkeit gearbeitet und frei von groben Fehlern sind: so können wir den Grund zu jener Erscheinung nur in der Art der dort gestellten Aufgabe suchen. Da bleibt denn zur Erklärung nur die Annahme übrig, Beethoven habe jene Fugen im strengen Satz ungern geschrieben. Er befand sich in dem Alter, in dem man gemeiniglich lieber angeregt als unterrichtet sein will. Die ihm vorgelegte Schablone und die einschränkenden Regeln Albrechtsberger's konnten ihm nicht zusagen, und er wurde der »Kunst, musikalische Gerippe zu schaffen«**), überdrüssig. Dass dabei seine eigensinnige Natur mit im Spiele war und dass er nicht Willens war, seinem gutmeinenden Lehrer zu folgen, dafür ist eine nun zu berührende Erscheinung geltend zu machen.

*) Manch anderer Lehrer würde wohl eine Arbeit wie die vierstimmige Fuge Nr. 2 einfach zurückgewiesen haben, statt sich, wie es Albrechtsberger geduldig thut, mit der Beseitigung der darin vorkommenden Querstände, untersetzten Quarten u. dgl. zu befassen. In der ersten Choralfuge macht Beethoven wiederholt Wendenoten (anschlagende Quarten). Albrechtsberger beseitigt sie zum Theil. Dennoch macht Beethoven in der zweiten Choralfuge denselben Fehler sechsmal. Noch in der letzten Fuge des Cursus, in der dreifachen Fuge in *F*-dur (S. 185), kommen grobe Fehler, z. B. Quinten-Parallelen und Dissonanz-Verdoppelungen vor.

**) Auf Albrechtsberger gehender ironischer Ausdruck Beethoven's in einem Briefe vom 22. Januar 1825. Siehe »Cäcilia« v. J. 1825 S. 205.

Beethoven hat bei keiner Doppelfuge von derjenigen Art, wo gleich mit dem Doppelthema in verschiedenen Stimmen begonnen wird, die richtige Exposition getroffen. Es ist ihm auch bei keiner Doppelfuge gelungen, mannigfaltige Verdoppelungen für die zweite oder dritte Durchführung zu finden. Ueberall hat Albrechtsberger helfen müssen. Auch bei den dreifachen Fugen musste Albrechtsberger die erste Einführung der Themata und die verschiedenen künstlicheren Versetzungen angeben*). Der Kanon endlich wurde nicht vollständig und gleichsam nur für den Hausbedarf durchgenommen. Künstlichere Kanons, z. B. solche, wo die Stimmen nicht immer in gleichen Noten zusammen gehen, sind nicht geschrieben worden. Hieraus geht unzweifelhaft hervor, dass der Unterricht gegen Ende überstürzt und nicht eigentlich beschlossen wurde. Nur Beethoven kann der Dränger gewesen sein. Um den Cursus zu absolviren, hätte Beethoven, ohne Albrechtsberger's Hülfe, wenigstens noch eine fehlerfreie Fuge von jeder bezeichneten Art schreiben müssen.

Bemerkenswerth sind ihrer Unrichtigkeit wegen mehrere Antworten Beethoven's. In den zweistimmigen Fugen Nr. 10 und 11 verletzt er die Regel, dass, wenn der Führer auf der fünften Stufe der Haupttonart eintritt, der Gefährte auf deren erster Stufe einzutreten habe. In der dreistimmigen Fuge Nr. 3 wird ein Theil des Themas bei der Antwort willkürlich verändert. In der vierstimmigen Fuge Nr. 4 werden chromatische Schritte mit diatonischen beantwortet, und umgekehrt. Dass Beethoven noch in der letzten Doppelfuge (S. 171, Takt 8) anfangs *e* mit *b*, statt mit *h* beantwortet, ist ein Beweis, dass er, als der Unterricht zu Ende ging, eine in jeder Beziehung richtige Beantwortung der Fugenthemata nicht inne hatte. Früher wurde bemerkt, dass er bei Albrechtsberger, in Betreff zweier Regeln, eine richtige Beantwortung nicht gelernt habe. Kann man sich nun wundern, wenn Beethoven im Christus am Oelberge (s. Beispiel *a*), im Finale »*alla Fuga*« der Variationen Op. 35 (*b*), in den Variationen über »Tändeln und Scherzen« (*c*) **)
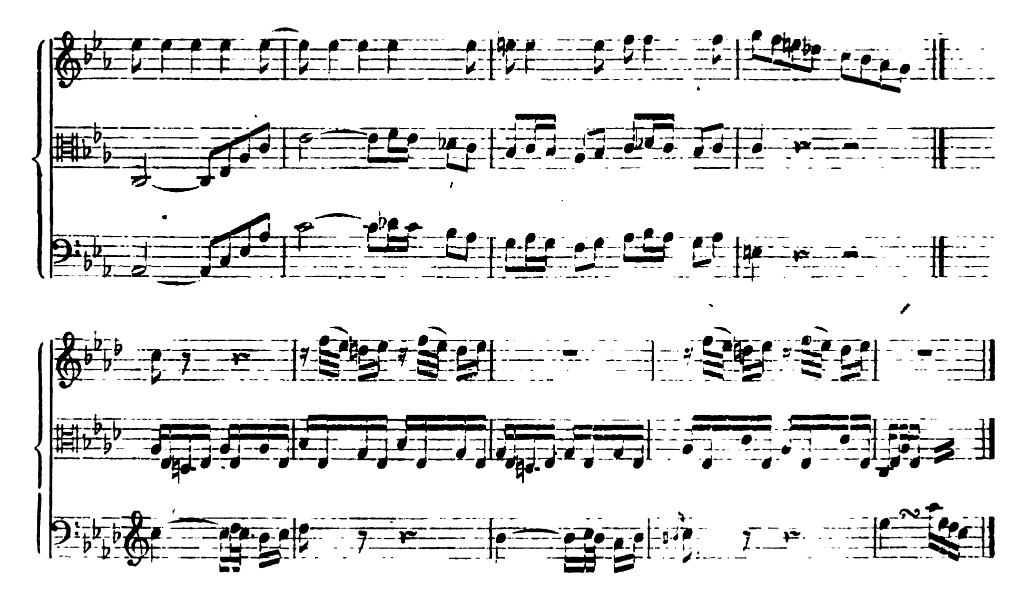


und in andern Werken auf die eine oder andere Regel keine Rücksicht nimmt?
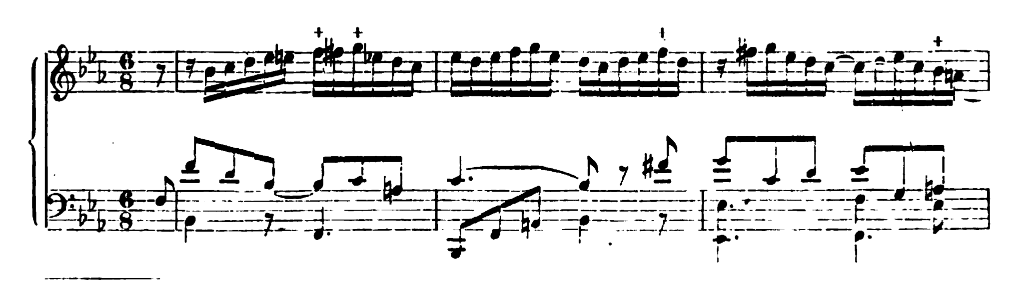
*) Beethoven hat zwar derartige Versetzungen angebracht in der letzten dreifachen Fuge (S. 189, Takt 98 bis 123. Allein es sind der Reihe nach dieselben Versetzungen, welche Albrechtsberger zu Anfang der Fuge Takt 1 bis 26 angebracht hat; nur hat ihnen Beethoven eine andere Lage gegeben. Man kann also das Auffinden derselben nicht Beethoven zuschreiben.

**) Die angeführten Stellen, wenn sie auch nicht eigentlichen Fugen angehören, können wohl als Beispiele der Beantwortung herangezogen werden. Gewiss würde jedes Stück gewonnen haben, wenn der Gefährte der Regel gemäss eingerichtet worden wäre. In Betreff der Beantwortung des Themas aus den Variationen Op. 35 sind vielleicht nicht alle Leser mit dem Verfasser, der das *as* (statt *b*) im 9. Takt beanstandet, einverstanden.

Die Uebungen im Contrapunkt, wozu auch die bei Haydn geschriebenen zu rechnen sind, haben eine gute Wirkung gehabt. Beethoven ist von einer überwiegend figurativen zu einer mehr contrapunktischen Schreibart geführt worden. Wo sich in den vor dem Unterricht geschriebenen Werken eine auf Verschiedenheit der Notengattungen und der Bewegung beruhende Selbständigkeit und Gegensätzlichkeit der Stimmen zeigt, da ist solche meistentheils auf dem Wege der Figuration erlangt, durch Fortspinnung eines Motivs, durch Ausschmückung an sich einfacher Noten u. s. w., wobei Hülfsnoten aller Art, arpeggienartige Gänge, Läufe, Terzen-Parallelen u. dgl. eine grosse Rolle spielen. Zur Veranschaulichung der früheren Schreibart können einige Stellen aus dem Trio für Streichinstrumente Op. 3 dienen*)

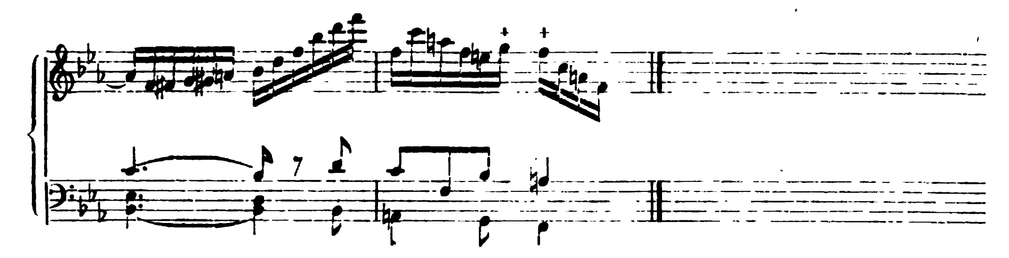


Wo dennoch in früheren Werken Stellen contrapunktischer Art vorkommen, da sind sie meistentheils entweder sehr kurz, z. B. in den Variationen über »*Venni Amore*« Var. 3, 13, 14 und in den zwei Präludien Op. 39; oder sie sind nicht rein gesetzt, z. B. folgende Stelle aus dem nachgelassenen Trio in *Es*-dur für Pianoforte und Streichinstrumente**):
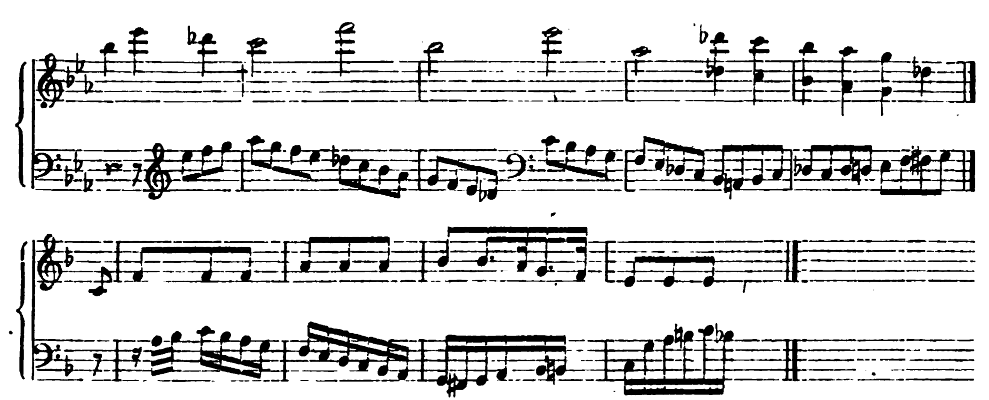


*) Andere Stellen: Variationen über »*Venni Amore*«, Var. 20; Op. 44, die meisten Variationen. (Op. 44 entstand 1792 oder 1793. Vgl. des Verfassers »Beethoveniana« S. 7.)

**) Siehe auch Op. 3 (Breitkopf u. Härtel'sche Gesammt-Ausgabe) S. 19 T. 4.



In den gegen Ende des Unterrichts und bald nach demselben geschriebenen Werken hingegen finden sich viele Stellen, die ein entschieden contrapunktisches Gepräge haben, Stellen, die nicht mehr aus harmonischer Combination hervorgegangen sind, sondern die in der Anwendung der Consonanzen und Dissonanzen und in ihrer Ausgeführtheit eine bewusste Handhabung der contrapunktischen Mittel erkennen lassen *). Einige zweistimmige Stellen aus Op. 13 und 21 mögen diese Schreibart veranschaulichen.



Bei der Nachahmung lässt sich ein ähnlicher Erfolg nachweisen. In den vor dem Unterricht geschriebenen Werken erstreckt sich die Nachahmung meistens auf kleine Gruppen. Wo längere Motive oder Sätze zur Nachahmung verwendet werden, da giebt meistens die zuerst eingetretene Stimme nach Eintritt der zweiten entweder ihre Selbständigkeit auf, oder sie lässt, wenn sie solche behauptet, an Reinheit der Führung zu wünschen übrig. In den später geschriebenen Werken hingegen werden sowohl grössere als kleinere Motive zur Nachahmung verwendet, und es behauptet an geeigneter Stelle die anhebende Stimme nach Eintritt der andern in contrapunktisch reiner Führung in der Regel ihre Selbständigkeit. Ueberdies kommen in den späteren Werken viel mehr Nachahmungsstellen vor, als in den früheren. Zur Vergleichung kann verwiesen werden einerseits auf das Trio Op. 3, andererseits auf die Trios Op. 9 **), wie denn überhaupt diese Werke den Unterschied der früheren und späteren Schreibart anschaulich machen können.

---

*) Es ist wohl überflüssig, zu bemerken, dass man nicht mit dem Massstabe des strengen Satzes an Beethoven's Werke treten kann. Keine eigentliche Composition Beethoven's ist im strengen Satz geschrieben. Wir betrachten das Studium des strengen Satzes als eine Disciplin und urtheilen nur nach den Wirkungen, welche die Uebungen darin gehabt haben können.

**) Z. B. die Stellen: Op. 3 Seite 4 Takt 22 f., S. 9 T. 1—6, S. 10 T. 16—23, S. 19 T. 1 f. und T. 48 f.; Op. 9 Nr. 1 S. 4 T. 8—21 u. s. w.

Bei der Fuge zeigt sich kein guter Erfolg. Früher wurde bemerkt, dass Albrechtsberger's Unterricht in Betreff einiger wichtigen Bestandtheile der Fuge mangelhaft und nicht gründlich war. Ferner wurde bemerkt, dass Beethoven einen grossen Theil der ihm von Albrechtsberger aufgegebenen Fugen nachlässig gearbeitet habe und dass durch seine Schuld der Unterricht nicht eigentlich zu Ende geführt worden sei. Es läuft darauf hinaus, dass der Eine nicht konnte, der Andere nicht wollte. So viel steht fest, dass Beethoven bei Albrechtsberger keine Durchbildung in der Fugenform gewonnen hat. Nach diesem ungünstigen Ergebniss ist es zu erklären, wenn Beethoven, in der nächsten Zeit nach dem Unterricht, sich an der eigentlichen Fugenform nicht versucht und nur einen sehr beschränkten Gebrauch davon gemacht hat. Er hat in den nächsten zehn Jahren kein Stück geschrieben, das man im eigentlichen Sinne eine Fuge nennen könnte. Wir finden bei ihm meistens nur Anläufe zu einer Fuge, Fugatos, kurze fugirte Stellen oder blosse Durchführungen im Anfang oder in der Mitte eines grösseren Satzes. In den fugirten Sätzen, die eine längere Ausführung zeigen und die in ihrem Anfang oder auch weiterhin einer eigentlichen Fuge am nächsten kommen (z. B. im Finale der Variationen Op. 35 und im Schlusschor des Christus am Oelberg), wird, theils durch unbegründet eintretende, nicht weiter geführte neue Gegensätze, theils durch freie oder ungefüge Zwischensätze, theils dadurch, dass das Ganze in einen freien Schluss ausläuft, der angeschlagene Ton aufgegeben und die fugirte Schreibart verlassen. Dabei kommen willkürliche Veränderungen des Themas vor, und wie frei Beethoven Themata beantwortet hat, haben wir früher gesehen. Es würde wenig ergiebig sein, wollte man genauer untersuchen, wie Beethoven die Bestandtheile der Fuge im Einzelnen behandelte. Es verdient noch bemerkt zu werden, dass, in Betreff der Bildung der Gegen- und Zwischensätze, das wohltemperirte Clavier von J. S. Bach, welches Beethoven doch von Jugend an kannte, gar nicht eingewirkt zu haben scheint, dass aber unwesentliche Eigenthümlichkeiten der fugirten Schreibart aus der Schule Albrechtsberger's haften geblieben sind. Albrechtsberger empfiehlt Umkehrungen, Verkleinerungen und andere Veränderungen des Themas. Beethoven bringt solche an im Finale der Variationen Op. 35 und im letzten Satz der dritten Symphonie (Part. S. 78, 84). Albrechtsberger lehrt Engführungen. Beethoven bringt solche in seiner freien Weise an im Schlusschor des Christus am Oelberg (S. 109 f.), in der ersten Messe beim »*Cum sancto spiritu*« (S. 42) und beim »*Et vitam venturi*« (S. 86). Albrechtsberger lehrt (vgl. S. 125), dass die erste Note eines Themas durch Anticipation verlängert werden könne. Beethoven bringt solche Verlängerungen an im zweiten und vierten Satz der dritten Symphonie (S. 45 Takt 11 im Bass, S. 87 Takt 3 in den Blasinstrumenten), in der ersten Messe beim »*Cum sancto spiritu*« (S. 41 Takt 8) u. s. w. Nach Allem kann man sagen: der Unterricht in der Fuge hat nur das Gute gehabt, dass Beethoven fortan die Bestandtheile der Fuge und die Mittel der fugirten Schreibart, so wie er sie kennen gelernt hatte, einzeln anwenden konnte und in freier Weise auch angewandt hat.

Das Letztere lässt sich, jedoch in einem bessern Sinn und entsprechend der bessern Beschaffenheit des Unterrichts, auch von den nächstfolgenden Gegenständen der Compositionslehre sagen. Doppelcontrapunktische Stellen finden sich,

mit Ausnahme einiger unrein gesetzten, von denen eine früher (S. 14) angeführt wurde, in den vor dem Unterricht geschriebenen Werken nicht; wohl aber in später geschriebenen, und diese sind alle rein gesetzt. Stellen anzuführen, wird überflüssig sein. Doppelfugenartige Stellen kommen vor im zweiten Satz der dritten Symphonie (S. 44, Takt 1 f., 2. Violine und Viola oder Fagott) und im letzten Satz des Quartetts Op. 59 Nr. 3 (S. 23, T. 17 f.). Der dreifache Contrapunkt ist angewendet im zweiten Satz des Quartetts Op. 18 Nr. 4 (S. 9, Syst. 5, T. 2 f.) und hier sogar mit vier Versetzungen $\left(\begin{array}{c|c|c|c} 1 & 2 & 3 & 1 \\ 3 & 3 & 2 & 2 \\ 2 & 1 & 1 & 3 \end{array}\right)$, ferner im letzten Satz des Quintetts Op. 29 (S. 23, T. 9 f.), welche Stellen jedoch, da der dreifache Contrapunkt nicht genau durchgenommen wurde, nicht ohne einiges Selbststudium zu erklären sind.

Beim Kanon können wir uns kurz fassen. Beethoven hat unsers Wissens in der nächsten Zeit nach dem Unterricht keinen Kanon von der bei Albrechtsberger vorgenommenen Art geschrieben. Die von ihm geschriebenen Kanons (Op. 35 Var. 7; Quartett im 1. Act der Leonore) sind anderer Art; sie deuten auf zugängliche Vorbilder hin, sind aber auch aus dem polyphonen Princip, das Beethoven sich angeeignet hatte, zu erklären.
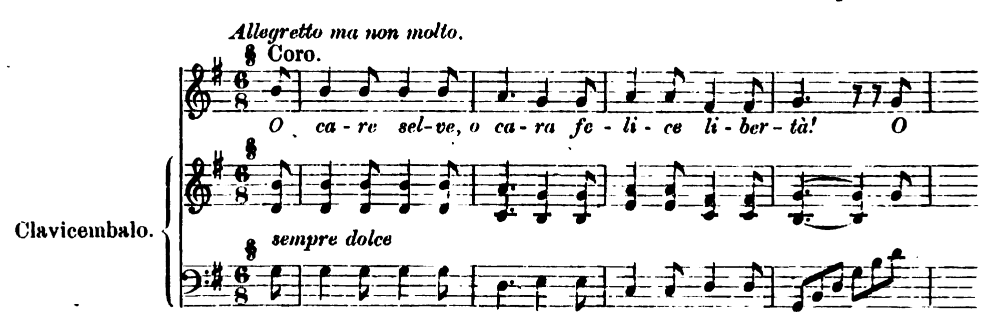
Wir haben Seite 13 gesagt, Beethoven habe um 1785 die Schreibart Mozart's angenommen und sich dieselbe bis ungefähr zum Jahre 1792, also bis kurz vor Beginn des Unterrichts bei Haydn, immer mehr zu eigen gemacht. Der Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger hat ihm dann neue Formen und Ausdrucksmittel zugeführt, und diese haben eine Umwandelung seiner Schreibart bewirkt. Die Stimmen haben an melodischer Ausbildung und an selbständiger Führung gewonnen. An die Stelle der früheren Durchsichtigkeit ist eine gewisse Dichtigkeit des Stimmgewebes getreten. Aus einer homophonen Zwei- und Mehrstimmigkeit ist eine reale geworden. Das frühere blosse »obligate Accompagnement« ist einer mehr auf Contrapunktik beruhenden obligaten Schreibart gewichen. Beethoven hat das Princip der Polyphonie angenommen. Dabei ist der Satz reiner geworden, und es ist beachtenswerth, dass die bald nach dem Unterricht geschriebenen Werke zu den reinsten gehören, die Beethoven geschrieben hat*). Wir rechnen dazu in erster Reihe die (im J. 1798 erschienenen) Trios Op. 9. Wohl leuchtet auch jetzt noch das Vorbild Mozart's durch. Wir suchen es aber jetzt weniger in der Art zu figuriren oder zu contrapunktiren, als in der Form und in andern Dingen, welche mit der contrapunktisch obligaten Schreibart nur mittelbar zusammenhängen. In ähnlicher Weise kann von andern Einflüssen gesprochen werden, so von dem Joseph Haydn's. Auch dieser Einfluss ist nicht contrapunktischer Art. Beethoven hat auf dem Grunde seines erworbenen und ererbten Besitzes weiter gebaut. Er hat die überkommenen Formen und Ausdrucksmittel in sich verarbeitet, fremde Einflüsse allmählich ausgeschieden und, dem Drange seiner subjectiven, auf's Ideale gerichteten Natur folgend, sich einen eigenthümlichen Styl geschaffen. Ueber die Erscheinungen, welche mit dieser Umwandlung verbunden waren, ist an einem andern Orte zu sprechen.

*) So unreine Stellen, wie sie in früheren Werken vorkommen, z. B. in den Variationen über »*Venni Amore*« (Var. 3 Takt 6—8, Var. 4 Takt 5, Var. 19 Takt 4 f.), in den Variationen Op. 44 u. s. w., sind in den bald nach dem Unterricht geschriebenen Werken nicht zu finden.

Zur Chronologie.
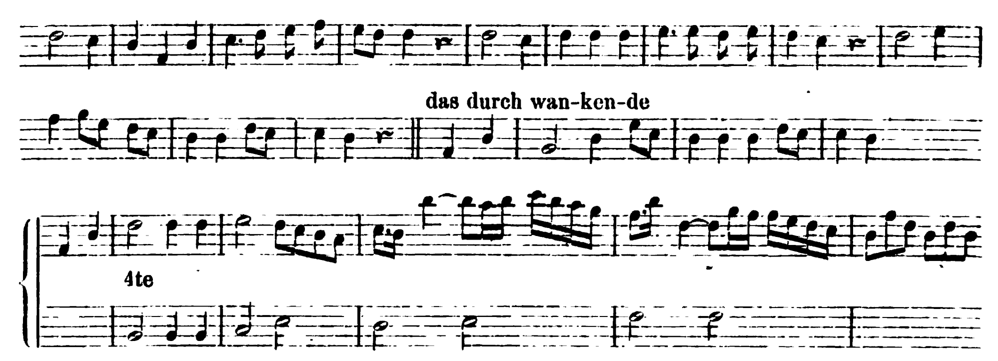
Noch ist Kenntniss zu nehmen von einigen andern Arbeiten Beethoven's, welche sich zwischen seinen Uebungen vorfinden.

Auf den letzten Zeilen eines Bogens, welcher zwei Choralfugen enthält, steht folgender Anfang eines Liedes über einen Text aus Metastasio's »Olimpiade«:
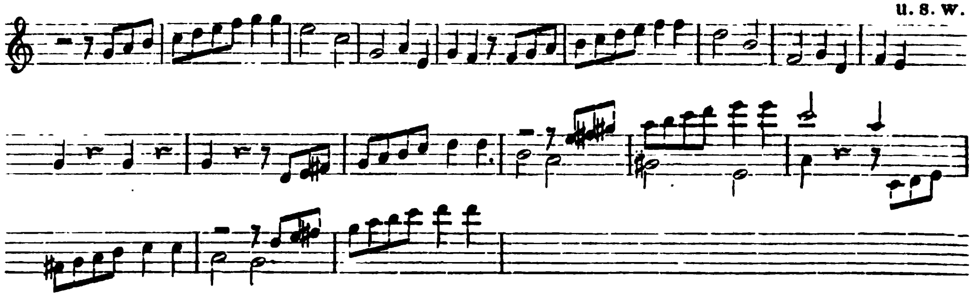


Das Stück ist überschrieben: »Nr. 10. Wird hintenan geschrieben«. Es war also für eine Sammlung bestimmt. Was das für eine Sammlung war, ist nicht bekannt.

Zwischen den Uebungen im doppelten Contrapunkt der Decime findet sich folgender Entwurf zur »Adelaide«:



und bald darauf ein Entwurf zum Anfang des zweiten Satzes des Trios in G dur Op. 1 Nr. 2. Das Blatt, auf welchem der letztere Entwurf vorkommt, ist an einer Seite abgerissen, so dass nur das Anfangs-Motiv und eine davon getrennte spätere Stelle sichtbar sind und das Ganze nicht mittheilbar ist.

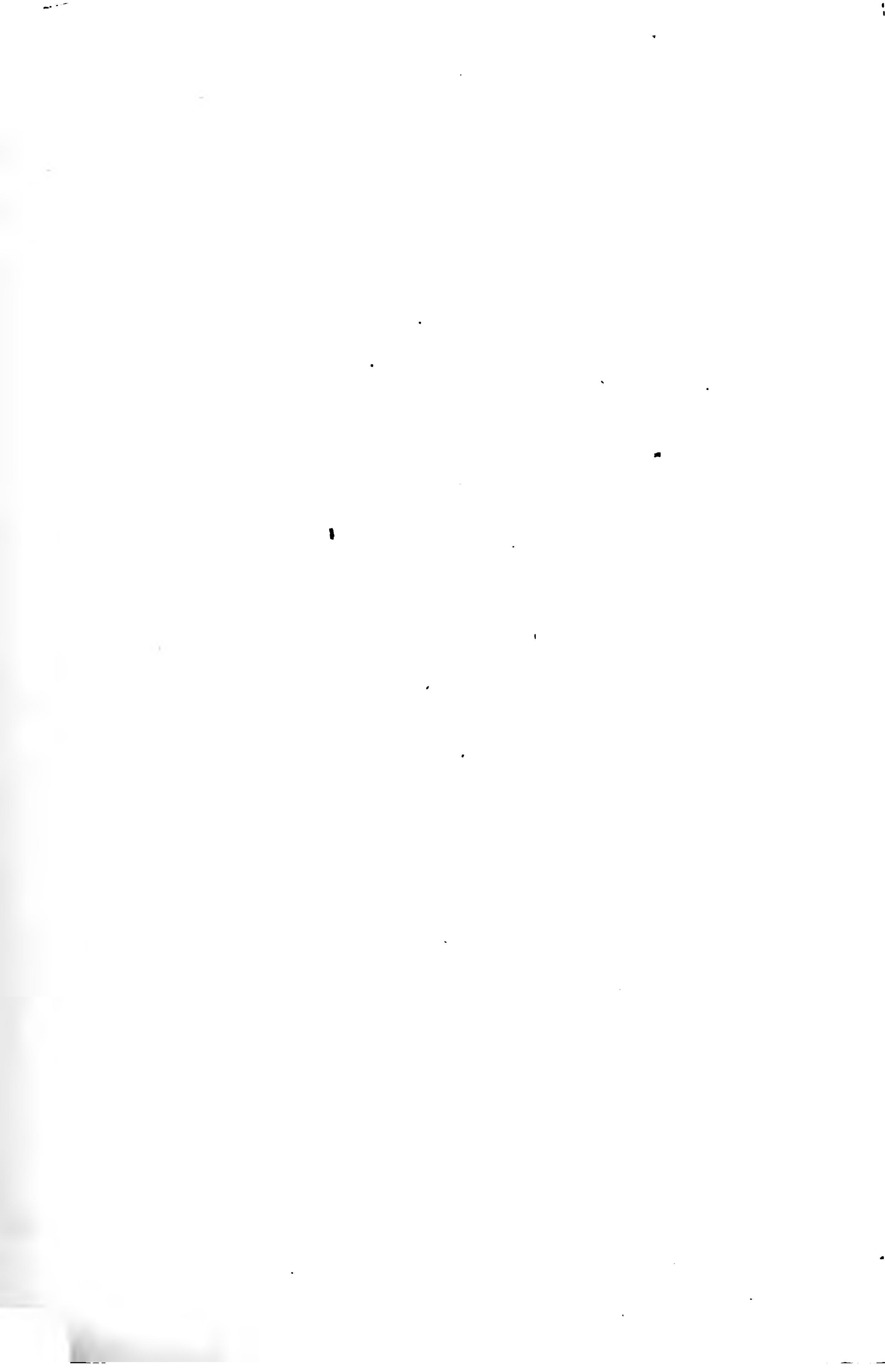
Nach einer Fuge *alla duodecima* findet sich ein zum letzten Satz der ersten Symphonie gehörender Entwurf, der so lautet:



Beethoven muss sich also mit diesen Compositionen während des Unterrichts beschäftigt haben. Einen Anhaltspunkt zur Bestimmung der Zeit, da der Unterricht zu Ende ging, kann annähernd nur die auf das Trio in G dur bezügliche Skizze geben. Die Skizze muss vor dem 9. Mai 1795 geschrieben sein, weil an diesem Tage die »binnen 6 Wochen zu erscheinenden« drei Trios Op. 1 zuerst in der Wiener Zeitung auf Pränumeration angezeigt wurden, also fertig waren. Mithin musste der Unterricht an jenem Tage schon beendigt, oder seinem Ende sehr nahe sein*).

Es giebt noch ein anderes Mittel, das Ende des Unterrichts annähernd zu bestimmen. Dies besteht darin, dass man nach der Seitenzahl, welche die Uebungen einnehmen, die Zeit, in welcher sie geschrieben, zu bemessen, und hiernach die Dauer des Unterrichts zu bestimmen sucht. Hierbei wäre zu bemerken, dass, nach Abzug der Ab- und Reinschriften, 160 eng beschriebene Seiten in Querfolio vorhanden sind, und dass Beethoven wöchentlich dreimal Unterricht hatte. Nach solcher Messung scheint uns der Unterricht ungefähr 15 Monate gedauert zu haben, und wäre er demnach, wenn er um Neujahr 1794 begann, ungefähr im März 1795 zu Ende gegangen. Dies Ergebniss lässt sich mit dem obigen leicht vereinbaren.

*) Unverträglich mit dem an die Skizze sich knüpfenden Ergebniss ist die auf eine Mittheilung von Ries (Not. S. 84) sich stützende Annahme (vgl. Thayer's Biogr. I. S. 239), die Trios seien schon vor dem 19. Januar 1794, an welchem Tage Haydn Wien verliess, fertig gewesen, während das Vorkommen der Skizze beweist, dass die Trios Ende 1794 noch nicht fertig waren.
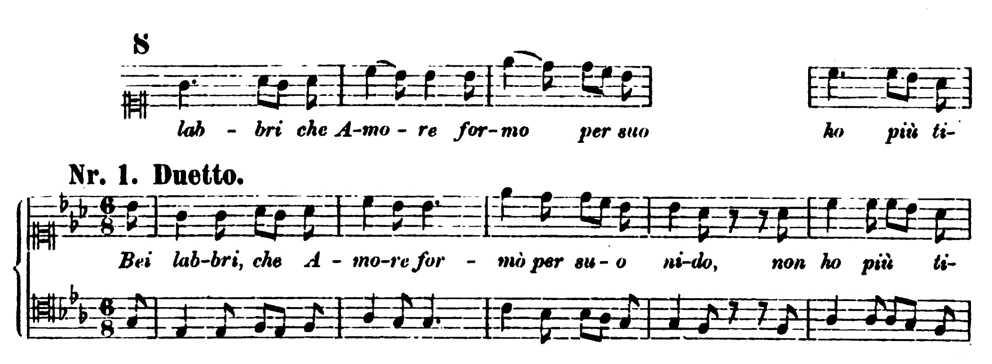


Unterricht bei A. Salieri.
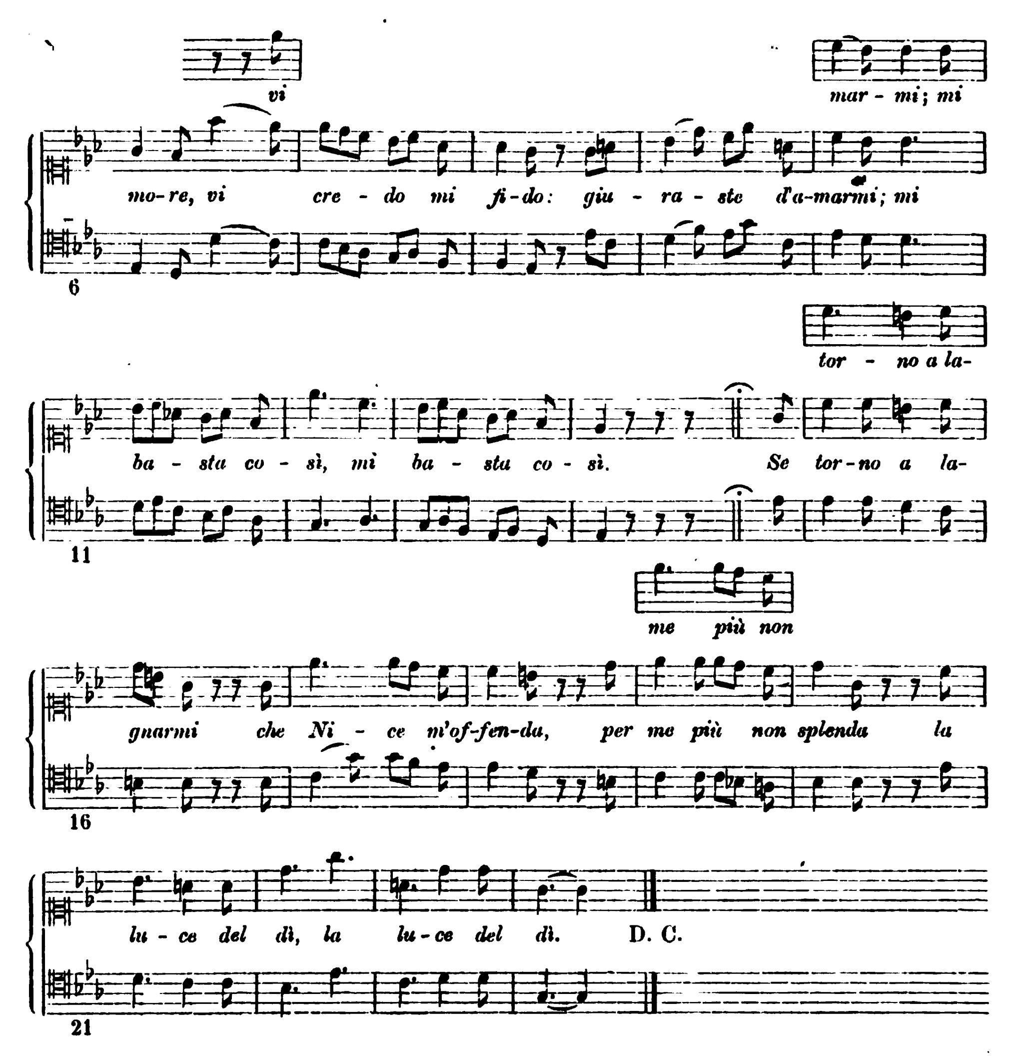


Der Unterricht betrifft italienische Gesang-Composition. Vorhanden sind ungefähr 20 Gesangstücke mit italienischem Text, welche Beethoven componirt, Salieri durchgesehen und zum Theil verbessert hat. Sie wurden zwischen den Jahren 1793 und 1802 geschrieben. Das ist eine zu lange Zeit, um einen fortlaufenden, an bestimmte Lehrstunden gebundenen Unterricht annehmen zu können. Auch lassen die Stücke keinen Lehrgang, nach dem sie geschrieben sein könnten, erkennen. Es hat allen Anschein, dass Beethoven von der Zugänglichkeit und Willfährigkeit Salieri's, wenig bemittelten Musikern zu gewissen Stunden unentgeltlich Unterricht zu ertheilen*), Gebrauch machte, und dass er ihn von Zeit zu Zeit besuchte, um sich betreffs der Gesang-Composition Raths zu erholen.

Ein Theil der Stücke findet sich zwei- oder dreimal und auch mit vorhergehenden Entwürfen in Beethoven's Handschrift vor, woraus zu schliessen, dass Beethoven mit einiger Sorgsamkeit gearbeitet hat. Salieri ändert (in den mehrstimmigen Stücken) oft nur die Oberstimme. Es ist aber selbstverständlich, dass seine Aenderungen auch auf die andern Stimmen auszudehnen sind, wenn diese mit der Oberstimme zusammengehen. In der nun folgenden Auswahl sind die Stücke, so viel wie möglich, chronologisch zusammengestellt. Einige Stücke sind aus irgend einem Grunde, z. B. weil keine Aenderungen oder bemerkenswerthe Aenderungen nur im Anfang vorkommen, unvollständig mitgetheilt. Salieri's Aenderungen, mit S bezeichnet, sind über den Stellen angebracht, zu denen sie gehören. Der Text zum ersten Stück ist aus Metastasio's Cantate: »*La Gelosia*«.



*) Vgl. Mosel's »Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri«, S. 180, 208.
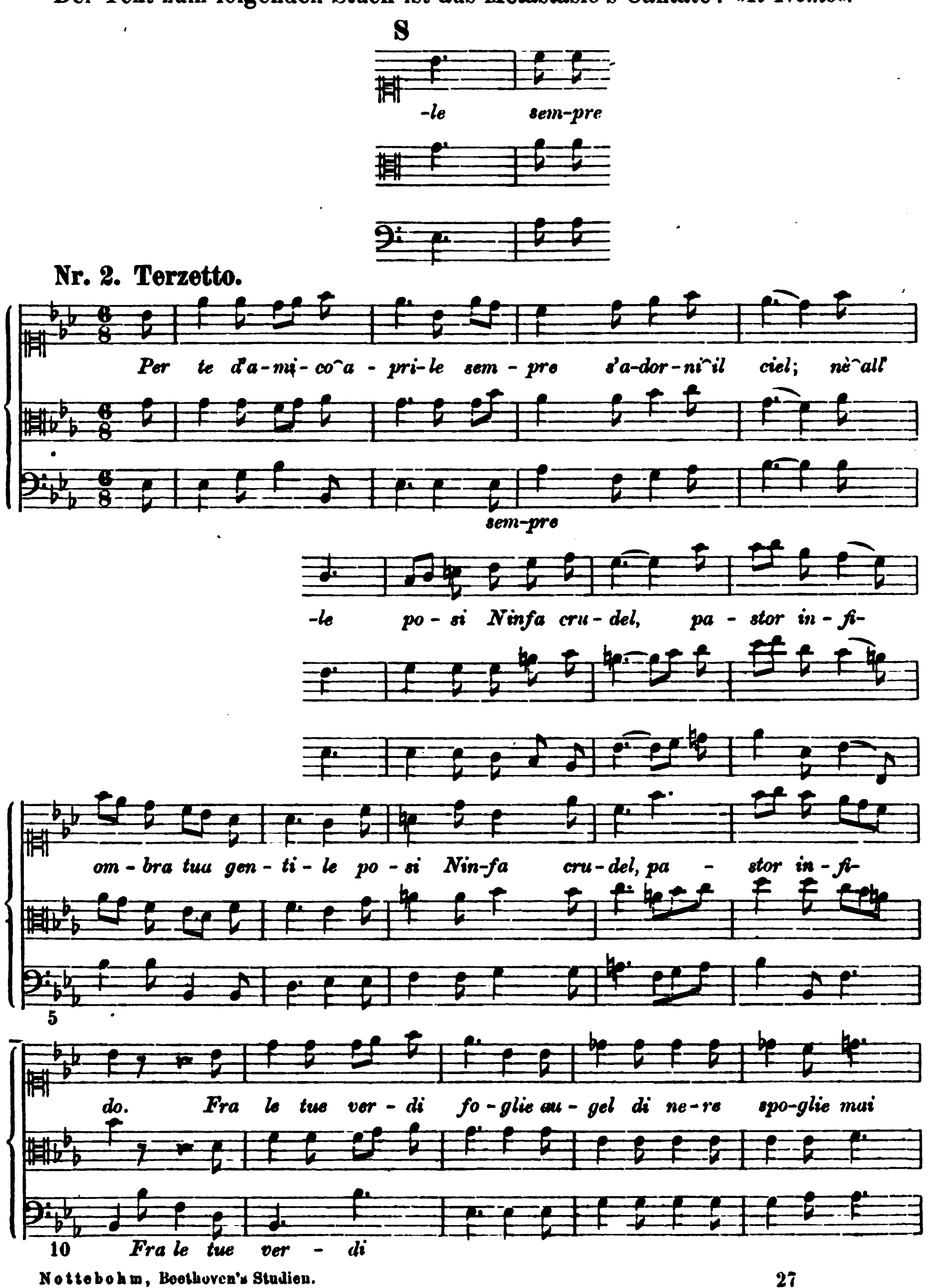


Die von Beethoven gemachten Fehler betreffen einige der wichtigeren Regeln der italienischen Prosodie. Erstens ist zwischen den zusammentreffenden Vocalen der Wörter *che* und *Amore* im ersten Takt und der Wörter *torno* und *a* im 15. Takt keine Elision angebracht*). Zweitens sind die Takt 3, 5 und 19 vorkommenden einsilbigen Wörter *suo* und *più* als zweisilbige behandelt**).
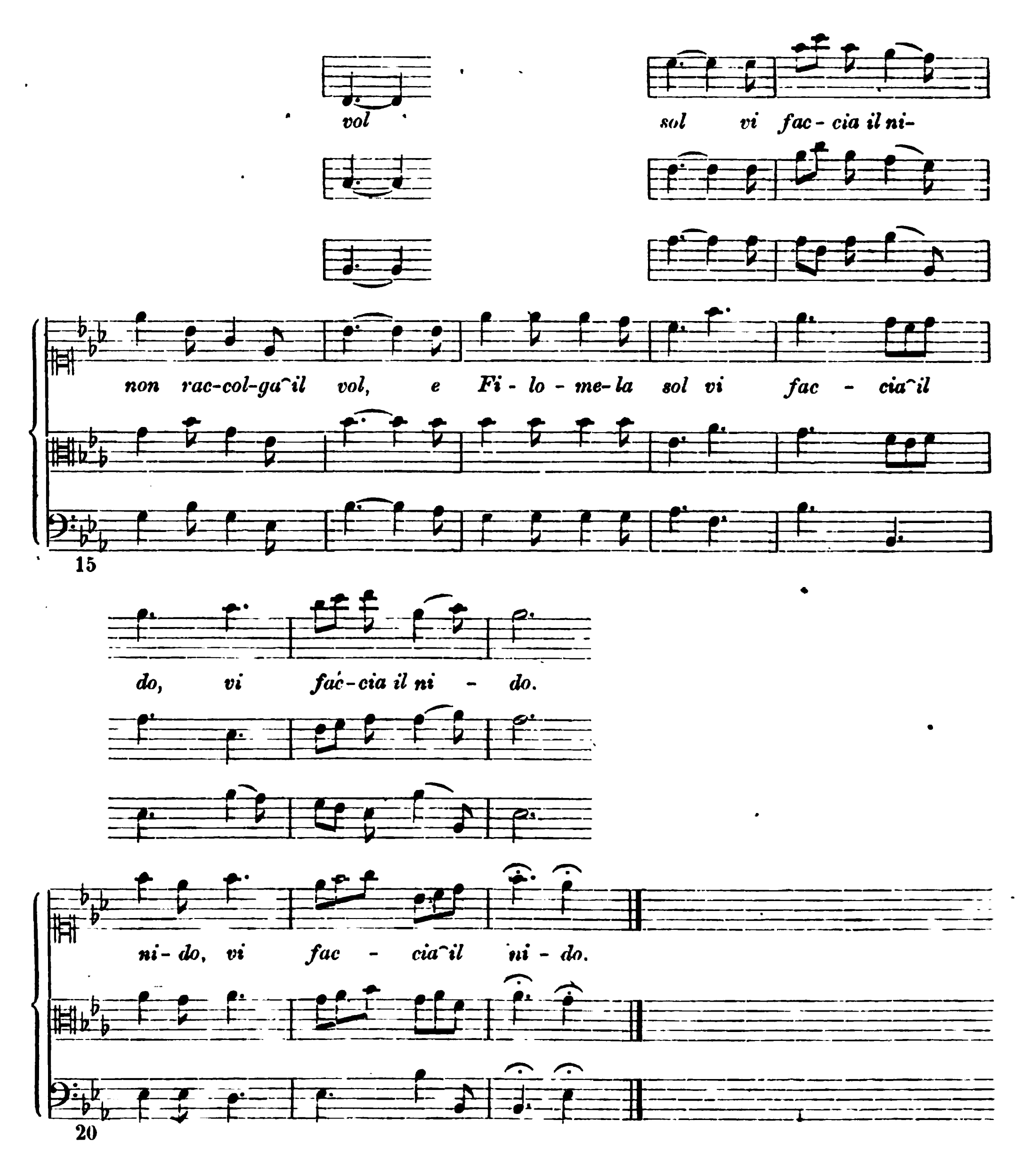
*) Wenn im Innern eines italienischen Verses auf ein mit einem Vocal ausgehendes Wort ein mit einem Vocal beginnendes Wort folgt, so werden die Silben, denen die zusammentreffenden Vocale angehören, zu einer Silbe vereinigt. Bei der Scansion wird die erste Silbe nicht mitgezählt, und beim Declamiren oder Singen wird der erste Vocal nur flüchtig berührt und auf den zweiten gleichsam hinübergezogen. Ein solches Zusammenziehen der Silben oder Vocale wird Elision (*elisiòne*) genannt. Die Elision ist auch vorzunehmen, wenn das erste Wort mit einem Doppellaut aufhört, oder wenn das zweite mit einem *h* anfängt. Beim Ausgange eines Verses, bei einer Cäsur, überhaupt bei Wörtern, welche durch ihre Stellung oder durch ihren Inhalt eine Trennung bedingen, unterbleibt die Elision.

**) Der Doppellaut *uo* in *suo* ist im Innern eines Verses einsilbig und kann nur beim Ausgang eines Verses und bei Einschnitten zweisilbig gesprochen werden. Das Wort *più* ist, wie alle ähnliche Wörter mit der Gravis auf dem zweiten Vocal, immer einsilbig.

Drittens ist durch das Hinüberziehen der ersten Silbe des zweiten Verses (*for-*) auf das zum Raum des ersten Verses gehörende vierte Achtel des zweiten Taktes die metrische Cäsur verschoben und die Eurhythmie gestört. Wie der erste und dritte Vers, so sollte auch der zweite Vers auf einem letzten Takt-Achtel beginnen. Salieri folgt in seiner Aenderung der metrischen Gliederung des Textes. Aehnlich wie im 2. Takt verhält es sich im 6. und 10. Takt.

Der Text zum folgenden Stück ist aus Metastasio's Cantate: »*Il Nome*«.





Am Rande des Manuscripts steht von Beethovens Hand die Bemerkung: »NB. *U, I, O sono vocali ingrati, dove evita di fare molte note o colorature*«. (U, I, O sind unbequeme Vocale, wo viel Noten oder Coloraturen zu vermeiden sind.) Diese Bemerkung ist allgemein gehalten, kann aber zunächst auf die Behandlung des Wortes *infido* im 9. Takt bezogen werden, wo die drei Noten, welche Beethoven der zweiten Silbe giebt, unbequem zu singen sind.

Im 2., 3., 6. und 7. Takt sind die Wörter *sempre*, *posi* und *Ninfa* nicht richtig betont. Bei allen muss der Ton auf die erste Silbe fallen. — Im 8. und 18. Takt sind metrische und logische Einschnitte, die Beethoven nicht berücksichtigt hat und die regelmässig auf das fünfte Taktachtel fallen müssen. Vgl. Nr. 1 Takt 2. — Im 16. Takt behandelt Beethoven das Wort *vol* (*volo*), indem er die Melodie aufwärts führt, als wenn es mit den folgenden Worten logisch
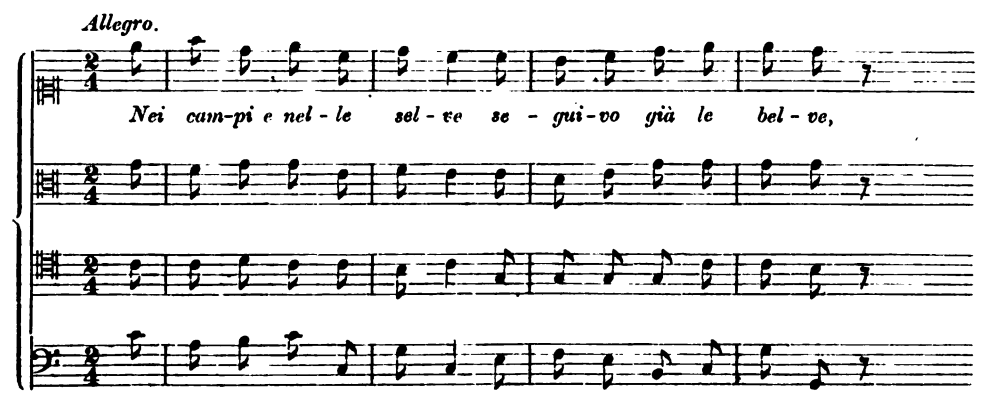
zusammenhienge, oder als wenn ihm ein Fragezeichen folgte. Das Wort schliesst aber einen beigeordneten Satz. Es folgt ihm ein Absatz, der am besten durch fallende Noten auszudrücken ist. Ueberdies ist der Vocal *o* (*o chiuso* oder *stretto*) in jenem Worte, wegen der zu seiner Aussprache erforderlichen gekniffenen Mundöffnung, in tiefer Lage besser zu singen als in hoher. — In den letzten Takten ist die Regel nicht beobachtet, dass bei Schlusspunkten der weibliche Ausgang eines Verses, also hier die zweite Silbe des Wortes *nido*, einen guten Takttheil erhalten soll. Auch ist Beethoven's Melodie in den letzten Takten, wegen des wiederkehrenden Schrittes *f es*, monoton.

Der Text zum nächsten Stück, von dem wir nur den Anfang hersetzen, ist aus einer Cantate (*Cantata IX.*) von Metastasio, und lautet vollständig:

Ne' campi e nelle selve
Seguivo già le belve,
Pascevo il gregge ancor
Libero pastorello,
Libero cacciator;
Ora non son più quello:
Perdei la libertà.
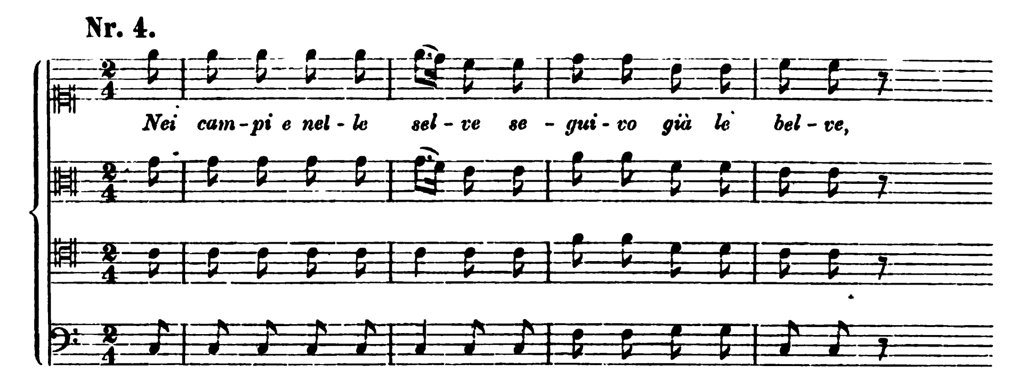
E quel ch'è peggio, oh Dei!
Come se il mio tormento
Colpa non sia di lei,
Mostrare al mio lamento
Clori non vuol pietà.

Nr. 3. Coro.



Die unruhige Melodie mit ihren springenden Intervallen und die wechselnde, unstete Harmonie, welche Beethoven den Worten giebt, sind dem Inhalt des Gedichtes, in welchem ein verlassener Schäfer um die Hartherzigkeit seiner Geliebten klagt, nicht angemessen. Zu solchem Inhalt eignet sich mehr eine gleichsam matte, einförmige, in engeren Intervallen sich bewegende Melodie. Beethoven streicht, ohne Zweifel auf Veranlassung Salieri's, der eine unbedeutende Stelle ändert, das Stück durch und nimmt die Worte nochmals zur Composition vor. In dieser Bearbeitung ist der Inhalt des Gedichtes besser getroffen. Sie beginnt:

Nr. 4.



Der Text zu den folgenden Stücken ist aus Metastasio's »*Zenobia*«, *Atto III, Scena IX*.

S

v'è

Nr. 5. Duetto.

Fra tut- te le pe - ne v'è pe - na mag - gio - re? son pres - so al mio

spi - ro d'a- *dir - gli non o-*

be - ne, so - spi - ro d'a - mo - re, e dir - gli non o - so: so-

6
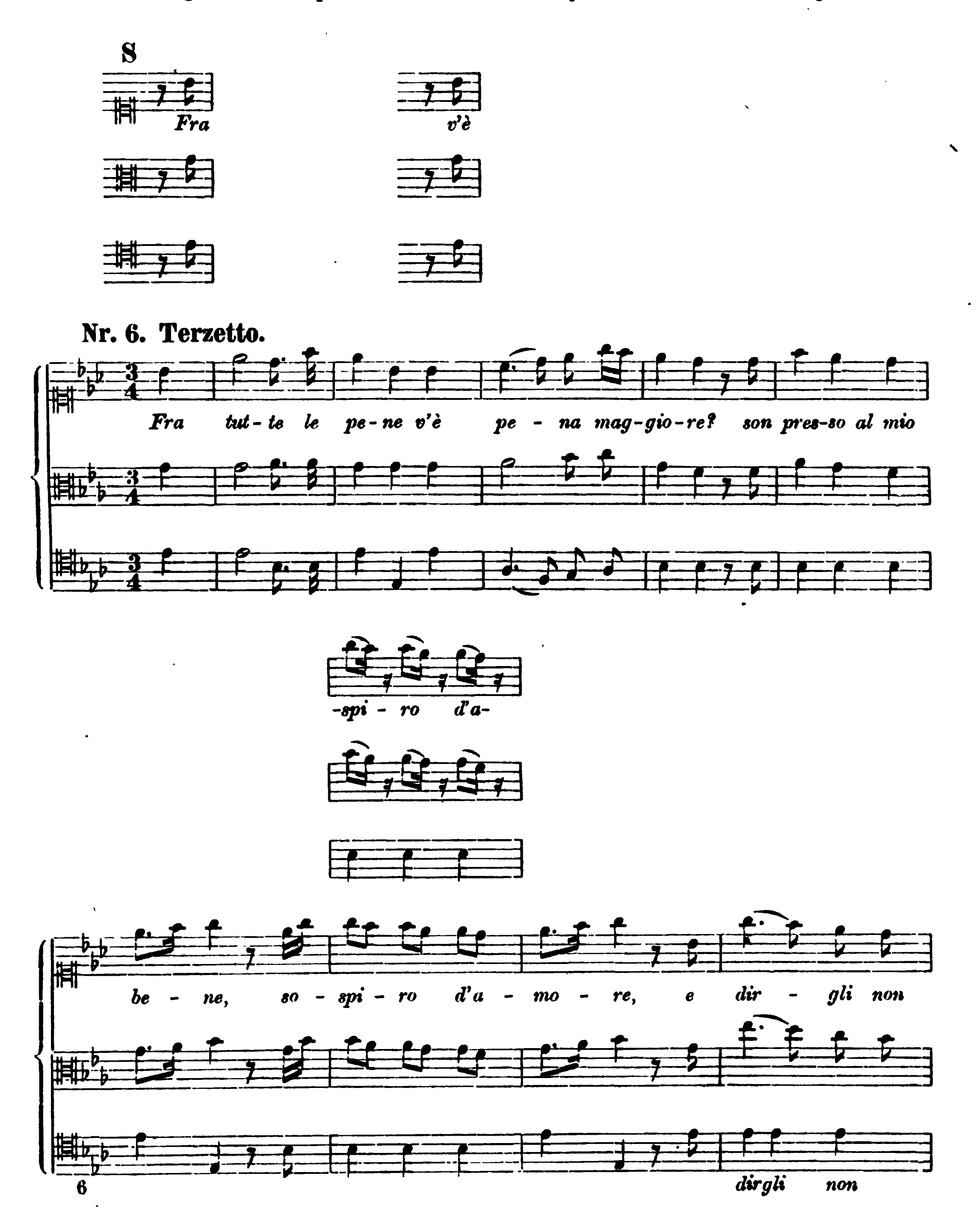
spi - ro per te, so - spi - ro per te. u. s. w.
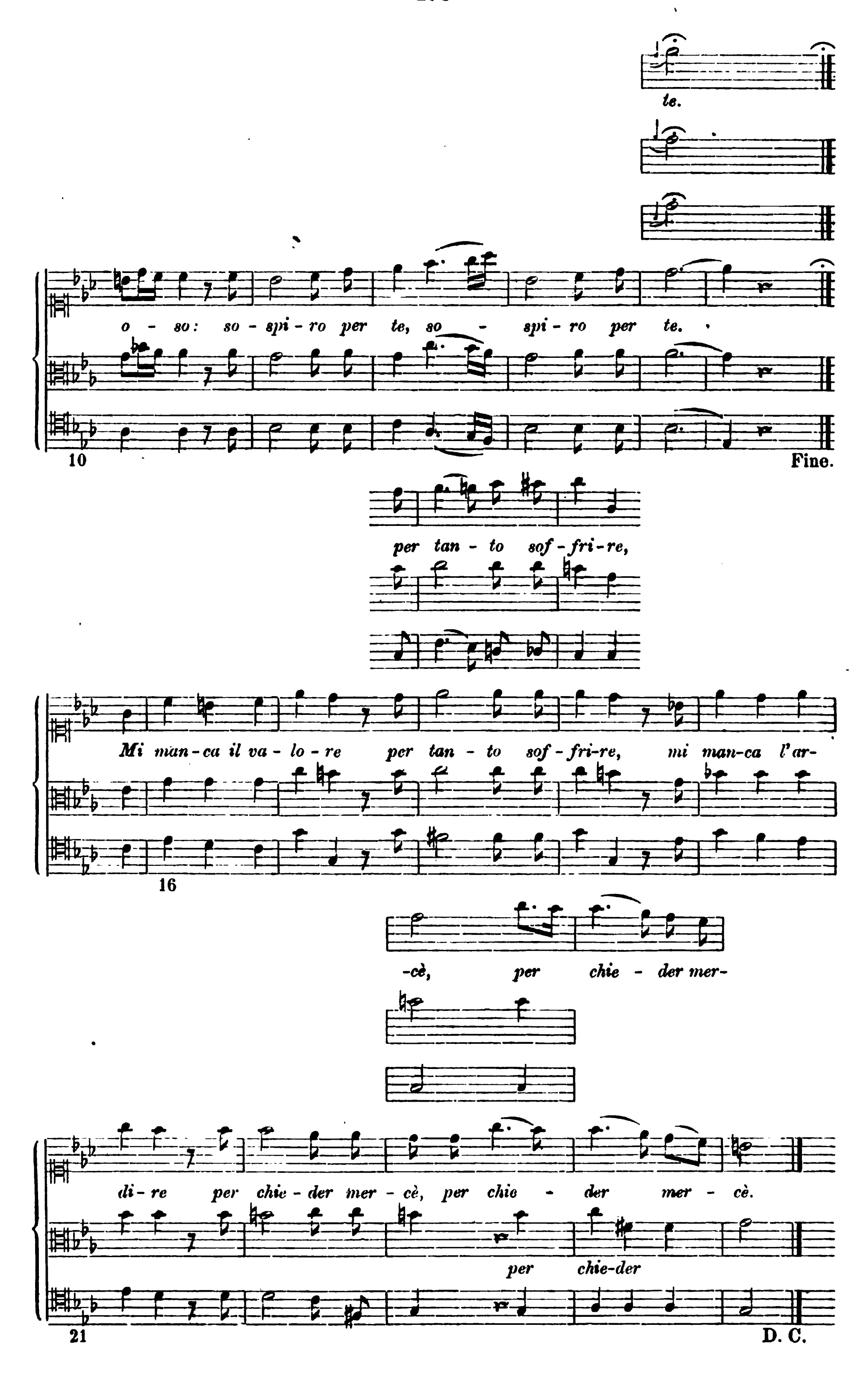
11

Im 2. Takt wird durch das zu frühe Eintreten des Wortes *v'è* die diesem Worte vorhergehende metrische Cäsur unterdrückt, die Gleichheit mit den vor- und nachher eintretenden Rhythmen verhindert und das Athemholen erschwert.

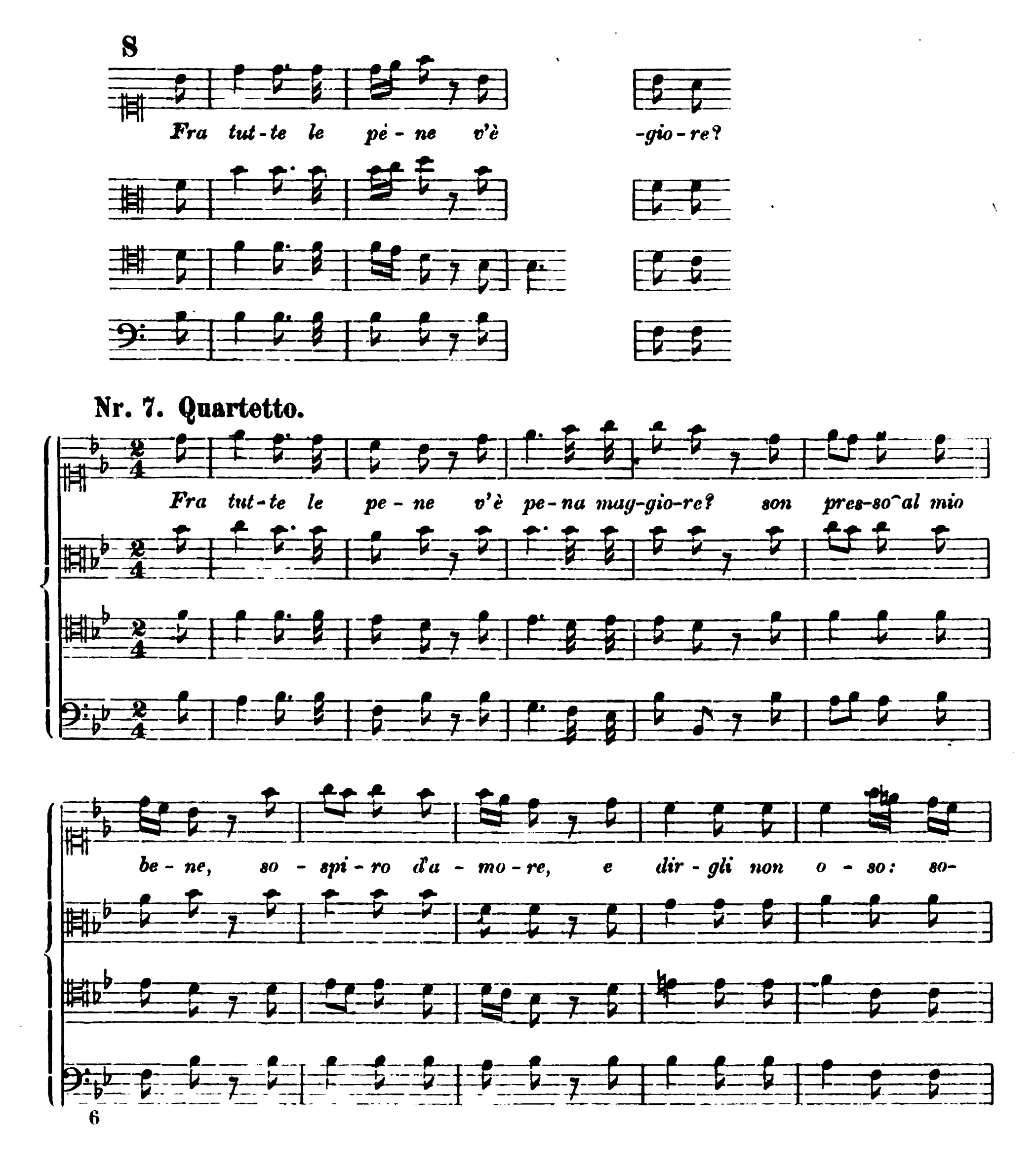
Jene Cäsur ist, wie es Salieri thut, am besten durch eine Pause deutlich zu machen. — Takt 7 und 9 sind die Worte »*sospiro d'amore*« u. s. w. (ich seufze vor Liebe und wage nicht, ihm zu sagen: ich seufze um dich) nicht ihrem Inhalt gemäss behandelt. Verhaltene, schüchterne Liebe spricht aus den Worten, und diesen Gemüthszustand soll die Musik aufnehmen. Beethoven aber giebt ihnen, durch Anbringung punktirter und ungleicher Noten, einen beinah trotzigen, herausfordernden Ausdruck.
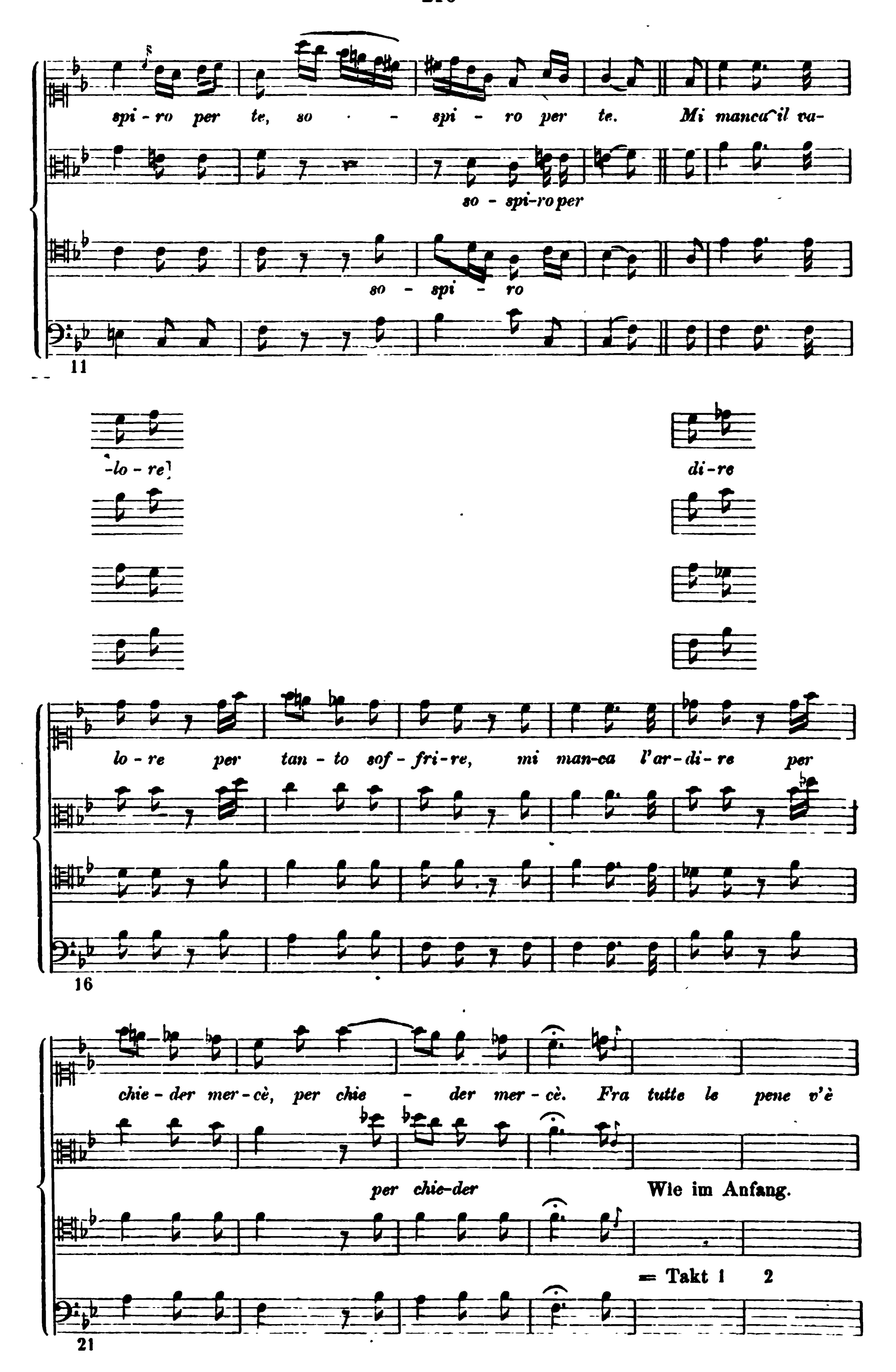
In der folgenden Composition hat Beethoven jene Worte besser ausgedrückt.
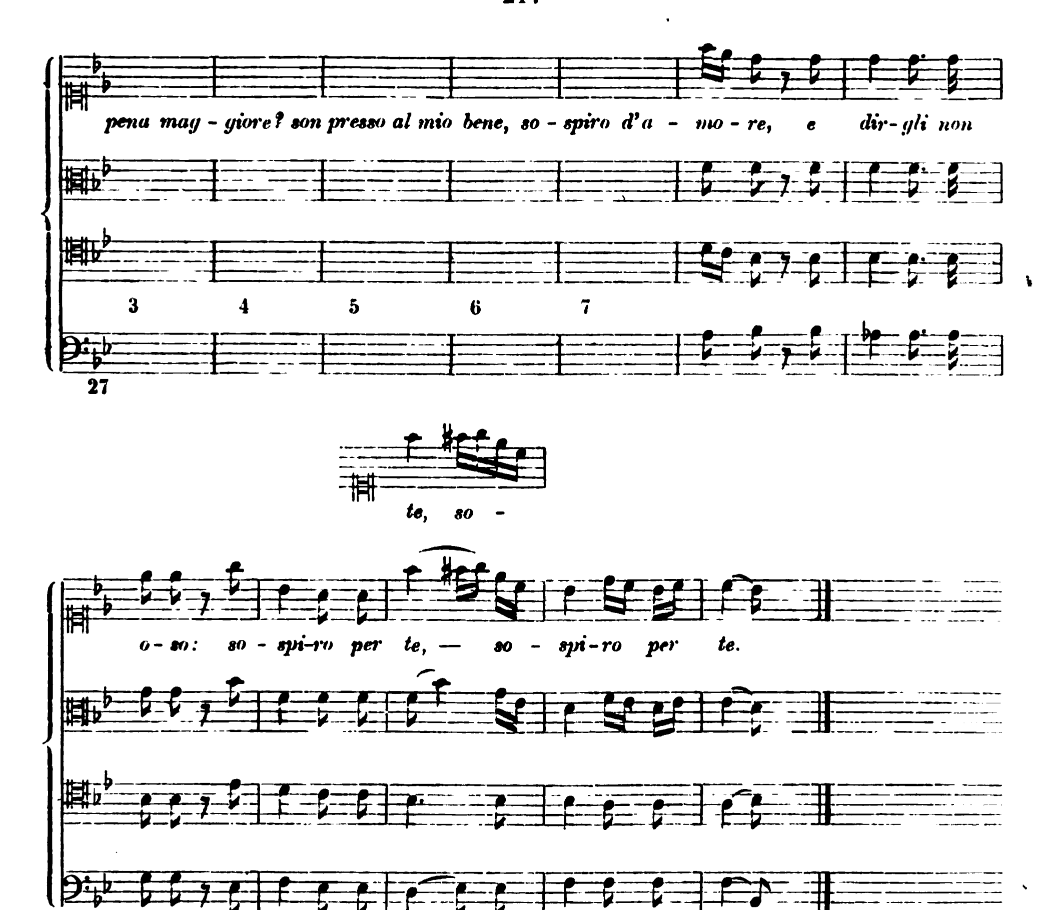



te.
o - so: so - spi - ro per te, so - spi - ro per te.
10
Fine.
per tan - to sof - fri - re,
Mi man - ca il va - lo - re per tan - to sof - fri - re, mi man - ca l'ar-
16
-cè, per chie - der mer-
di - re per chie - der mer - cè, per chie - der mer - cè.
per chie-der
21
D. C.

Im 2. Takt lässt Beethoven, ähnlich wie im vorigen Stück, die metrische Cäsur nicht zur Geltung kommen. Die Aenderung des Auftaktes (ganz zu Anfang) erklärt sich aus der rhythmischen Uebereinstimmung mit dem geänderten zweiten Takt. — Im 7. Takt bringt Salieri eine das Seufzen charakterisirende Manier an. — Im 14. und 15. Takt hat das Wort *te*, hier eine männliche Ausgangssilbe, zwei erste Taktheile und dadurch eine unnatürliche Länge bekommen. Salieri hilft durch Anbringung der bei solchen Endungen üblichen langen Vorschlagsnote. — Beethoven hat Takt 17 bis 19 die Worte »*per tanto soffrire*« (um so viel zu leiden) gleichgültig behandelt. Das Wort *soffrire* eignet sich, wie es Salieri's Aenderung zeigt, zu einem erhöhten Ausdruck. — Takt 23 und 24 ist im Sopran das Wort *chieder* falsch betont. Der Ton muss auf die erste Silbe (*chiêdere*) fallen.




spi - ro per te, so - - spi - ro per te. Mi manca il va-
so - spi-ro per
so - spi - ro
11
-lo - re
di-re
lo - re per tan - to sof - fri - re, mi man-ca l'ar - di - re per
16
chie - der mer - cè, per chie - der mer - cè. Fra tutte le pene v'è
per chie-der
Wie im Anfang.
= Takt 1 2
21



Die ersten Worte sind in rhetorischer Hinsicht nicht gut ausgedrückt. Beethoven zeichnet die erste Silbe des Wortes *tutte* vor dem wichtigeren Worte *pene* durch eine dissonirende Harmonie und durch einen höhern Ton in der Melodie aus. Dann giebt er dem Worte *pene* zur Tonica absteigende Noten und eine aus der ganzen Cadenz gebildete Formel, welche den Eindruck machen, als wenn da ein Satz schlösse, oder als wenn im Text ein Komma stände. Es findet aber da nur ein metrischer Einschnitt Statt. Die Worte *Fra tutte le pene* hängen mit den folgenden logisch zusammen. Um diesen Zusammenhang und jenen Einschnitt in der Musik deutlich zu machen, muss eine Formel gewählt werden, welche auf einen Fortgang deutet, welche die Melodie nur aufhält, nicht endigt. Dazu eignen sich steigende Noten, wie sie Salieri anbringt. Ferner drückt Beethoven das im 4. Takt stehende Fragezeichen durch eine Wendung zum tonischen Dreiklang, durch eine der Plagalcadenz entnommene Formel aus. Diese Wendung ist für einen Fragesatz zu bestimmt. Besser ist eine Wendung zur Dominant-Harmonie, wie sie Salieri anbringt. Salieri wird bei der Aenderung auch berücksichtigt haben, dass die mittlere Silbe des Wortes *maggiore* in der Höhe nicht gut auszusprechen ist. — Im 16. und 20. Takt hat Beethoven den letzten Silben der Wörter *valore* und *ardire* Noten auf gleicher Stufe gegeben. Diese klingen etwas

lahm. Die vorletzte Silbe jener Wörter ist betont, die letzte tonlos. Solche Silben wird man, wenn man sie natürlich ausspricht, nicht in gleicher Höhe aussprechen. Man wird die Stimme gern etwas steigen lassen, wenn die Silben, wie es hier der Fall ist, in der Mitte eines Textabschnittes vorkommen; umgekehrt wird man die Stimme etwas sinken lassen, wenn die Silben, wie es im 18. Takt bei dem Worte *soffrire* der Fall ist, am Ende eines (beigeordneten) Satzes vorkommen. Salieri ist der Ansicht, dass im Gesange die Worte auf eine der Sprache ähnliche Art behandelt werden müssen, und ändert danach. Er macht bei den erwähnten Silben den Sprachton geltend. Dadurch bekommt der Gesang einen gewissen Schwung und mehr Zusammenhang. — Im 36. Takt ist in der Oberstimme der melodische Einschnitt verschoben und das Athemholen des Sängers nicht gehörig berücksichtigt. Die Athemstelle muss mit dem Einschnitt der Melodie zusammenfallen.

Der Text zu folgendem Stück ist aus Metastasio's Cantate »*Il Ritorno*«.



Nr. 8. Terzetto.

Chi mai di que-sto co - re sa-prà le vie se - gre-te, se voi non le sa-
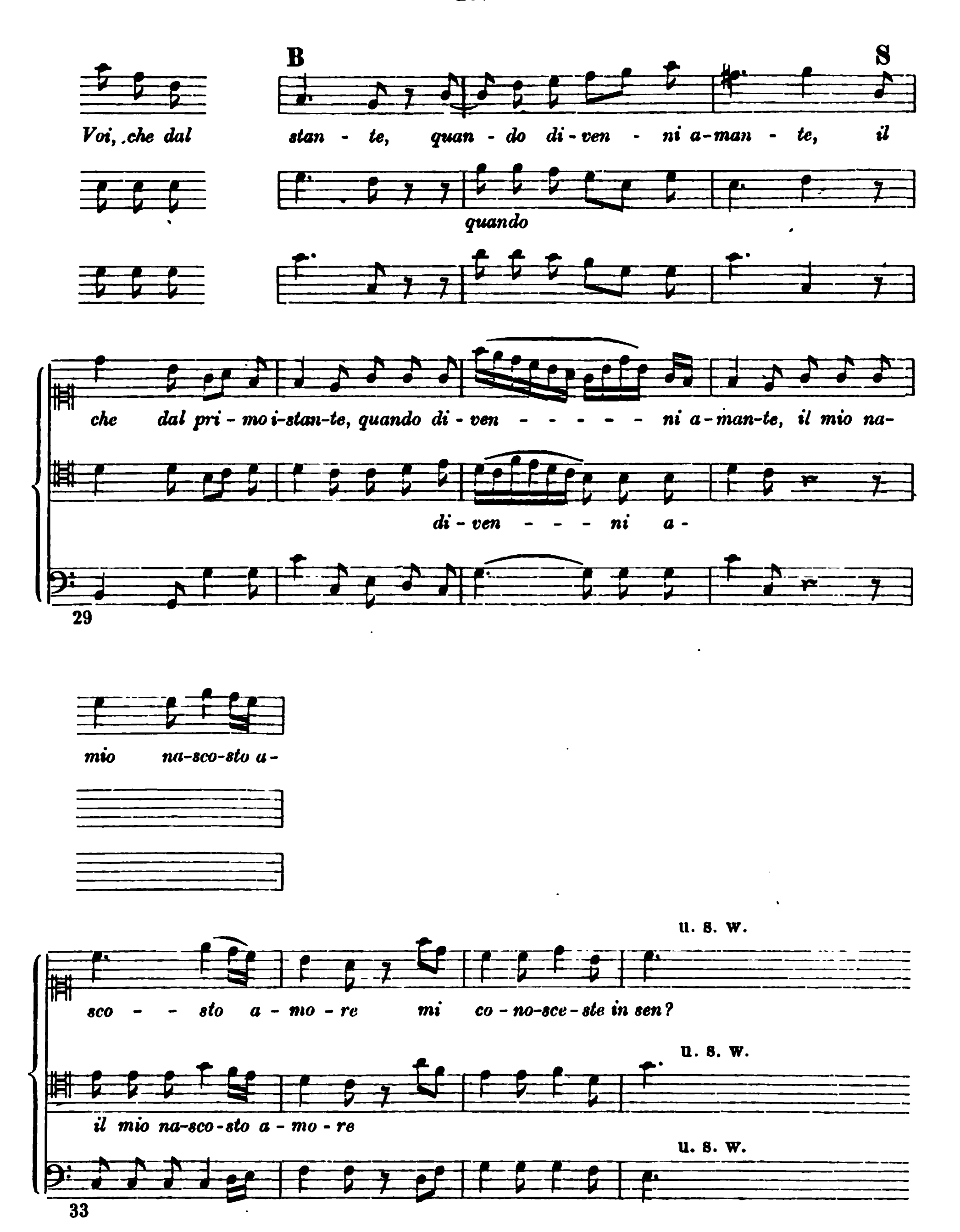
8

Voi, che

pe-te, be - gli occhi del mio ben? Voi, che dal pri-mo i-stan-te, quan- Voi,

u. s. w.

6
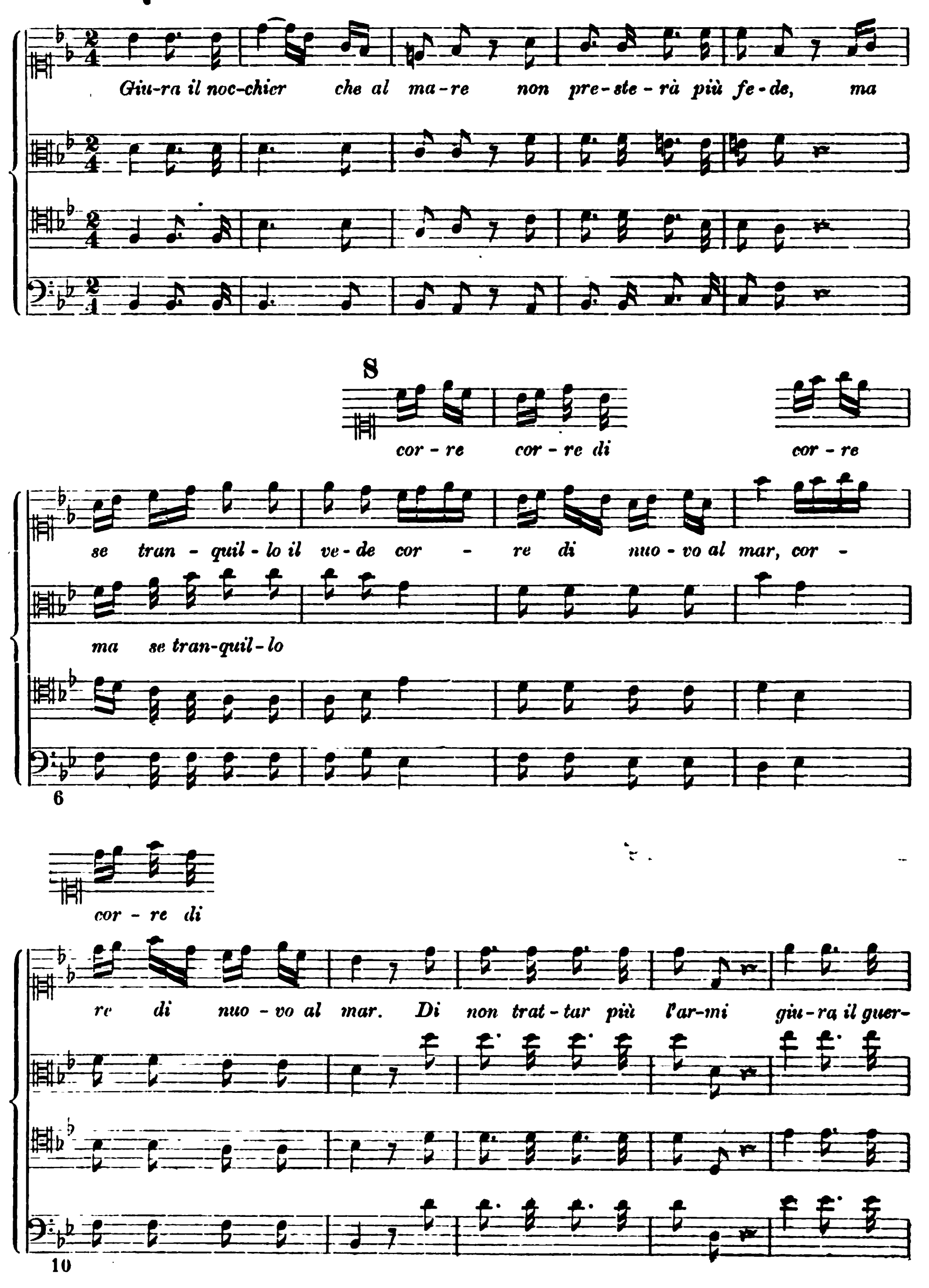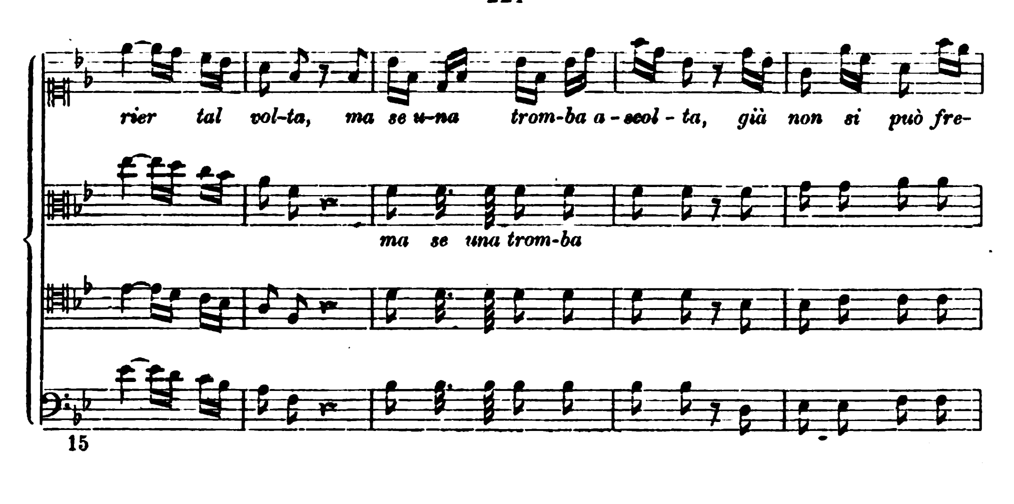


Der Tenor hat im 7. Takt einen übermässigen Quarten-Sprung abwärts, ein etwas unsangbares Intervall. — Im 8. und 9. Takt hat sich Beethoven durch den Versaccent zu einer falschen Betonung der Wörter *voi che* verleiten lassen. Der Versaccent muss hier dem Wortaccent weichen. Das Wort *voi* ist dem Sinne nach das bedeutendere, muss also hervorgehoben und betont werden. Takt 28 und 29 kommt derselbe Fall vor. — Im 31. Takt giebt Beethoven der zweiten Silbe des Wortes *divenni* eine Coloratur. Das Wort eignet sich dazu nicht, weil es von
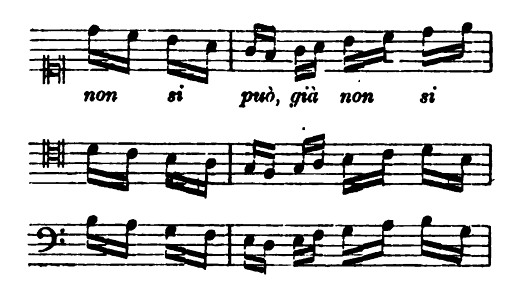
untergeordneter Bedeutung ist. Beethoven ändert die Stelle. — Die Worte *il mio nascosto* Takt 32 und 33. im Sopran sind nicht gut declamirt. Die letzten Silben des Wortes *nascosto* sind unnatürlich gedehnt.
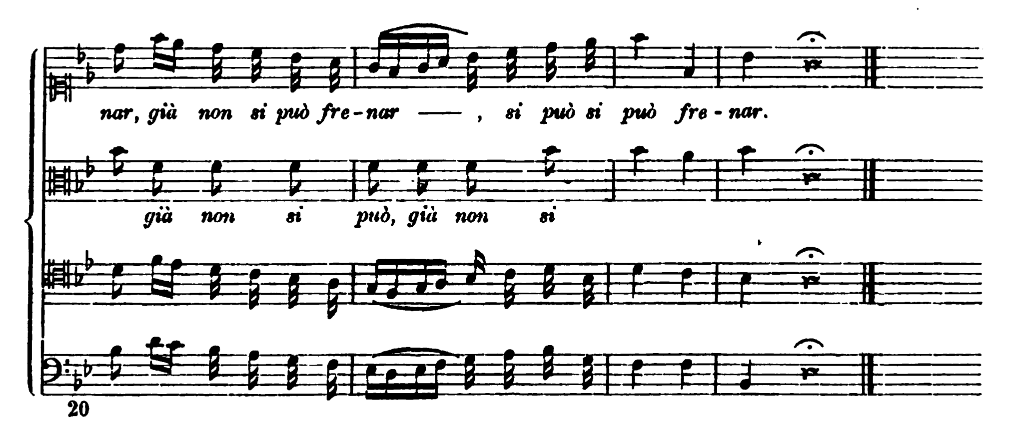
Der Text zum folgenden Stück ist aus Metastasio's Cantate »*La Gelosia*«.

Nr. 9. Quartetto.
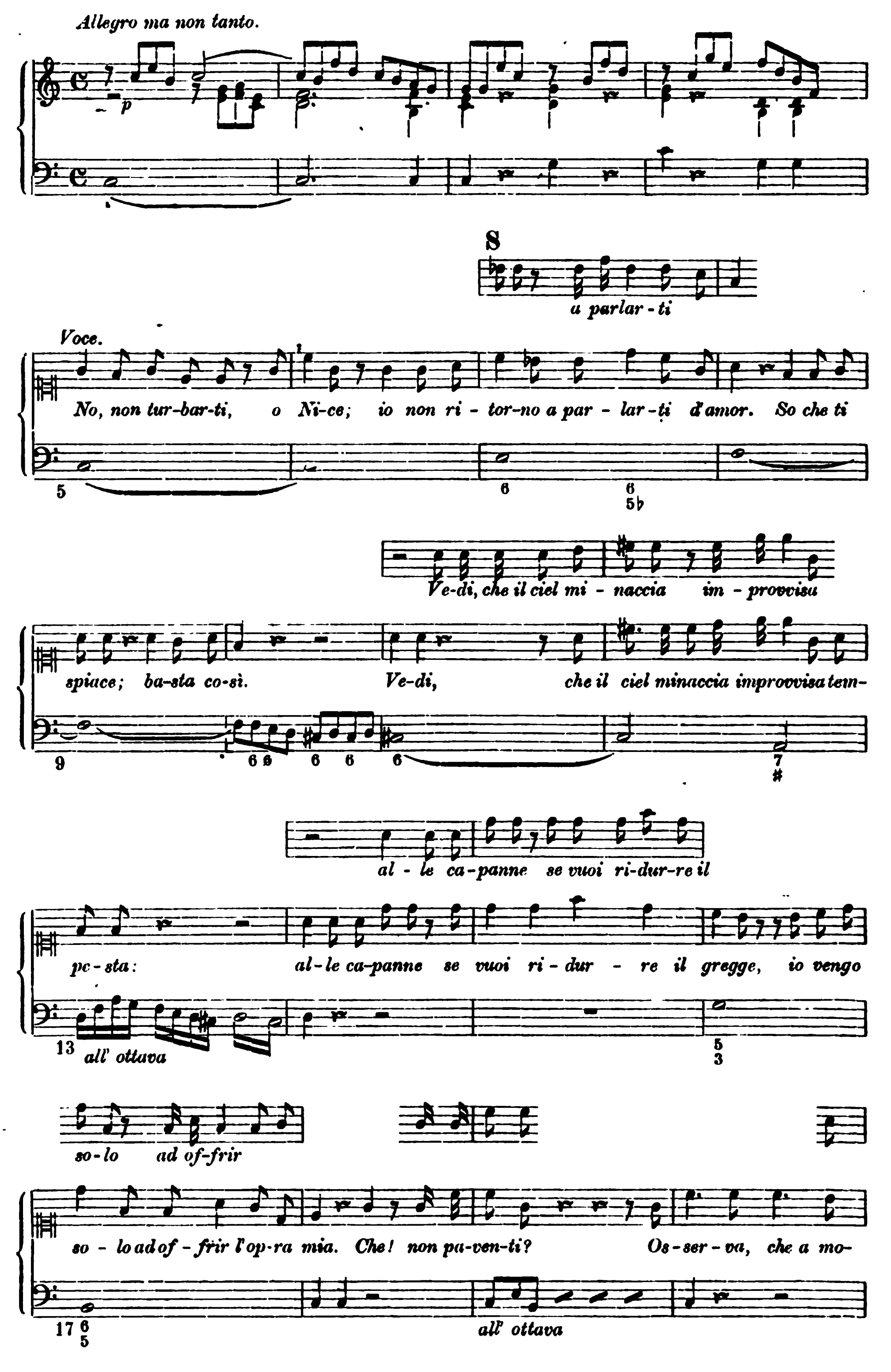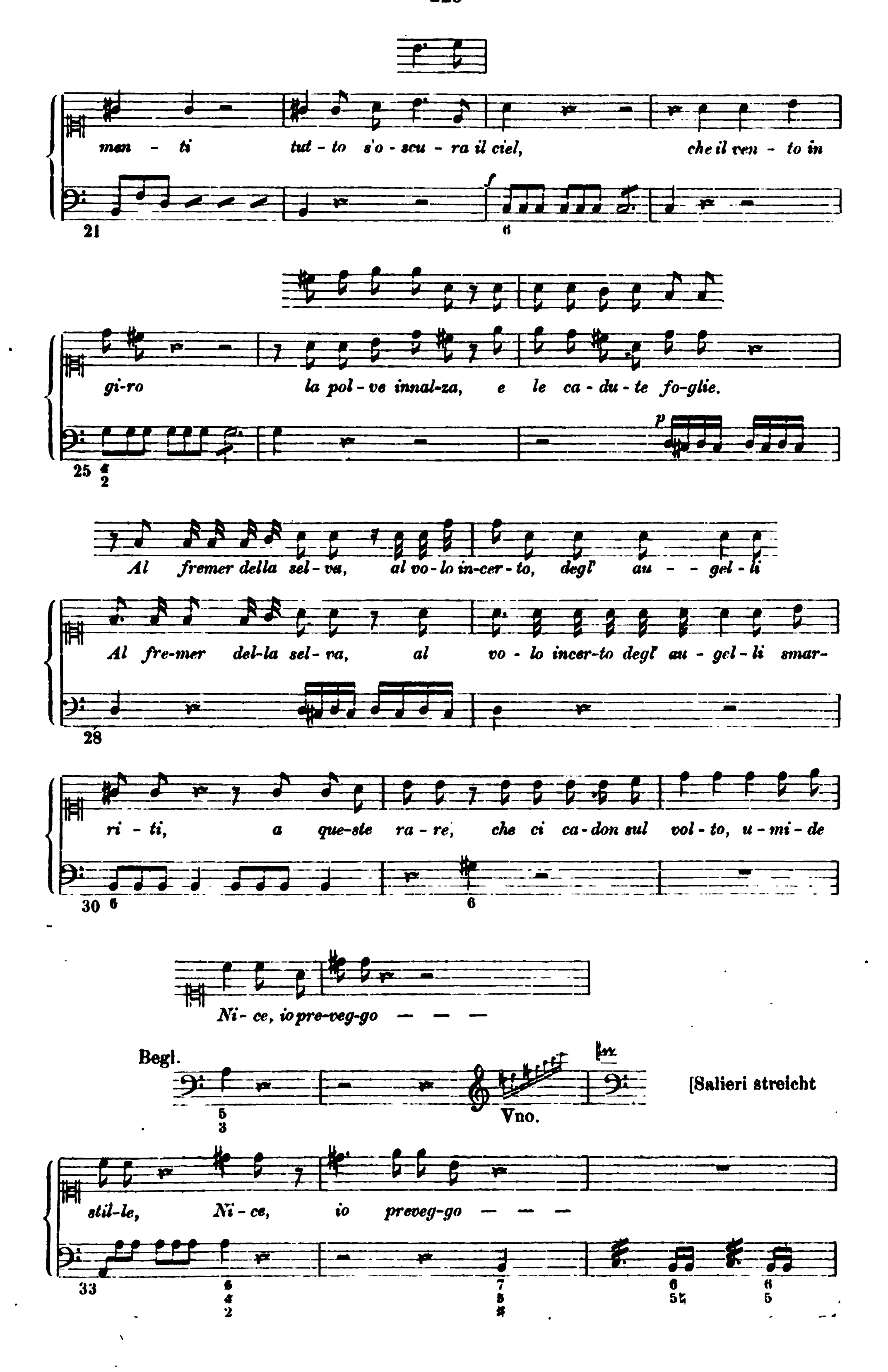








Im 7. bis 10. Takt ist das Wort *corre* nicht richtig betont. Die zweite Silbe ist tonlos und muss der ersten Silbe gegenüber den schlechtern Takttheil bekommen. — Im 21. Takt hat Beethoven in drei Stimmen das Wort *non* weggelassen, was zur Folge hat, dass die Stimmen das Gegentheil von dem singen, was sie singen sollen. Ueberdies ist das Athemholen nach dem Worte *frenar* und das Aussprechen der Worte *si può* erschwert.

Das folgende Recitativ bildet die Einleitung zu einer Arie für Sopran mit Begleitung von Streichinstrumenten. Der Text ist aus Metastasio's Cantate »*La Tempesta*«. Wir setzen ausser der Singstimme nur den begleitenden Bass (*Basso e Violoncello*) her und deuten die übrige Begleitung durch Bezifferung u. dgl. an.
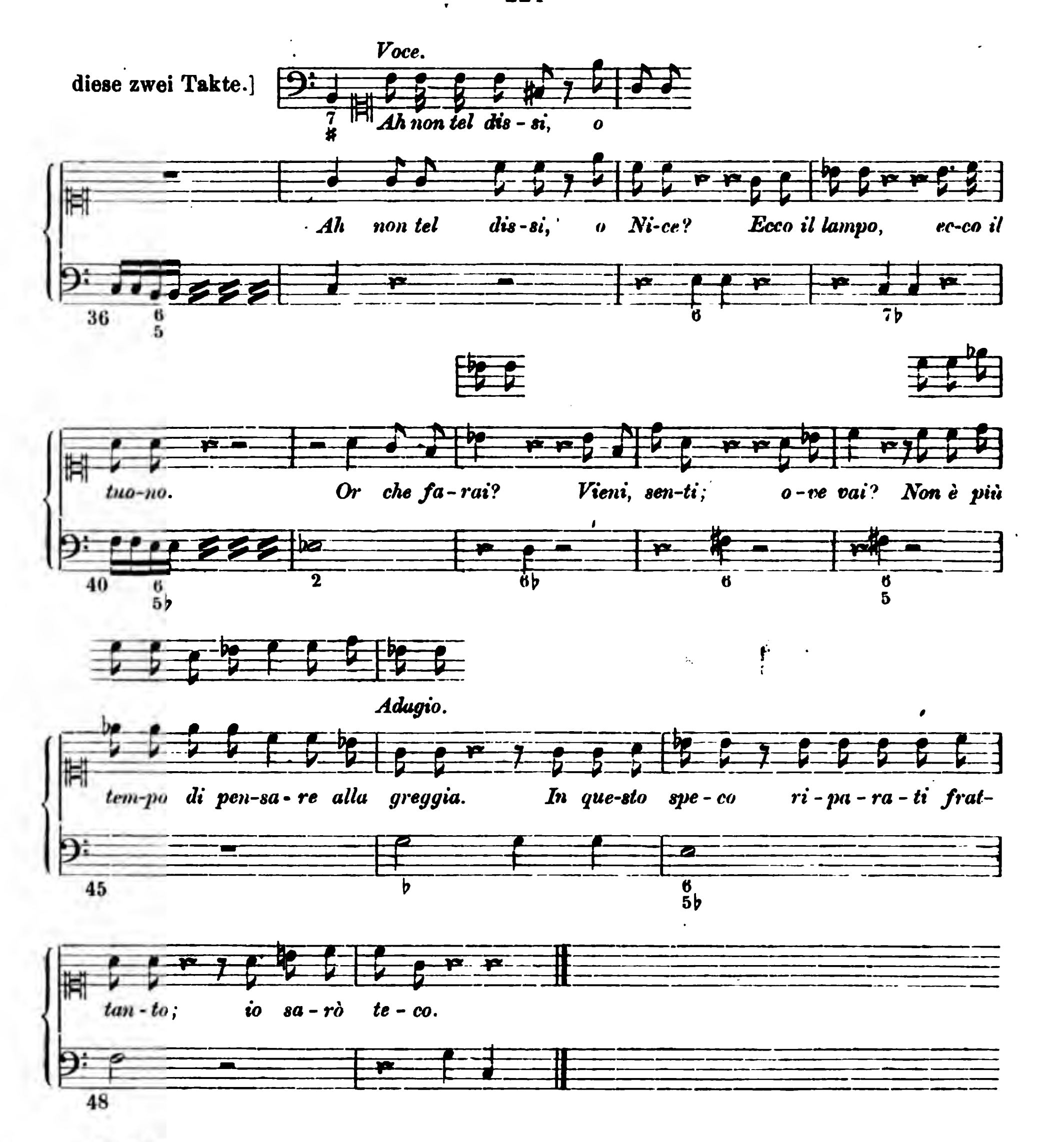
Nr. 10. Recitativo.





[Salieri streicht

diese zwei Takte.]



Beethoven nimmt im 7. Takt eine Elision vor. Sie ist nicht zulässig, weil zwischen den Wörtern *ritorno* und *a* eine Cäsur, eine metrische Trennung Statt findet. Ebenso verhält es sich Takt 12 bei den Wörtern *minaccia* und *improvvisa*, und Takt 17 bei den Wörtern *solo* und *ad*. Dagegen ist Takt 33 zwischen den Wörtern *Nice* und *io*, wo Beethoven nicht elidirt, eine Elision vorzunehmen, weil das Wort *io* im Zusammenhang des Textes gleichgültig ist und daher keiner Trennung bedarf. — Takt 28 sind die Worte *al fremer* nicht richtig betont. Bei letzterem Worte (*frêmere*) muss die erste Silbe den Ton bekommen. — Takt 42 hat die zweite Hälfte des Wortes *farai* nur eine Note bekommen. Der Doppellaut *ai* wird aber bei Absätzen, wie hier beim Ausgang eines Fragesatzes, zweisilbig gesprochen, muss also zwei Noten erhalten.

Die bisher erwähnten Fehler betreffen die prosodische Beschaffenheit des Textes. Jetzt sind die Fehler wider den rhetorischen Ausdruck zu erwähnen.

Die recitativische Schreibart verlangt, mehr als die ariose es thut, dass die Worte, welche im Zusammenhang eines Textes die wichtigsten und wichtigeren sind, mit einem ihrer Bedeutung entsprechenden Nachdruck (Emphase) belegt werden. Das natürlichste, der rednerischen Declamation entnommene, damit übereinstimmende Mittel der Hervorhebung eines Wortes oder Wortgliedes ist, ihm eine höhere Tonstufe, einen Emporschritt in der Melodie zu geben. Dies Mittel wird angewendet, auch wenn das hervorzuhebende Wort nur aus einer Silbe besteht und keine metrische Betonung hat. Ist es metrisch betont, so erhält es, andern metrisch betonten aber bedeutungsloseren Worten gegenüber, auch einen besseren Taktheil. Beethoven hat in ersterer Beziehung gefehlt: Takt 26 und 27, wo das Zeitwort *innalza*, als das wichtigste Wort im Zusammenhang, den nächstfolgenden Worten gegenüber eine höhere Tonstufe verlangt; Takt 37 und 38, wo eine richtige Declamation den Empfindungslaut *o* auf den höchsten Ton tragen und dann, bei *Nice*, in ein tieferes Intervall herabsteigen wird; Takt 44 und 45, wo das Wort *più* und die zweite Silbe des Worts *pensare* den Accent bekommen müssen. In anderer Beziehung ist gefehlt im 12. Takt, wo das Zeitwort *minaccia* wichtiger ist als das Substantiv *ciel* und einen bessern Taktheil bekommen muss. Aehnliche Fehler kommen vor: Takt 14 bei den Worten *alle capanne*, Takt 29 bei *volo incerto*, Takt 34 bei dem schon erwähnten Worte *io*.

An mehreren Stellen ist die Interpunction nicht gehörig beobachtet. Beethoven giebt Takt 7 und 8 dem Worte *d'amor* steigende Noten, welche den Eindruck machen, als wenn noch etwas folgen sollte. Jenes Wort beschliesst aber einen für sich bestehenden Gedanken, einen Satz. Es findet also nach ihm ein Ruhepunkt Statt. Ein solcher Ruhepunkt kann, ähnlich wie man beim Reden vor einem Punkt die Stimme fallen lässt, nur durch fallende Noten ausgedrückt werden. Ganz ähnlich, wie hier, verhält es sich Takt 17 und 18 bei den Worten *l'opra mia*, Takt 22 und 23 bei den Worten *s'oscura il ciel*, und Takt 27 bei *cadute foglie*. — Beethoven giebt im 11. Takt der Singstimme eine Pause. Sie ist nicht zulässig, weil sie grammatisch zusammengehörende Wörter trennt. — Die Worte *non paventi*, Takt 18 und 19, enthalten eine Frage. Beethoven drückt sie nicht gut aus, indem er der letzten Silbe eine tiefere Note giebt, als der vorletzten. Die Frage kann, ähnlich wie es in der Rede durch Erhebung der Stimme geschieht, nur mit einer steigenden Melodie ausgedrückt werden. — Den Worten *io preveggo*, Takt 33 und 34, folgen Zeichen der abgebrochenen Rede. Beethoven behandelt sie, als wenn ein Schlusspunkt da stände. Das Abbrechen in der Rede kann kaum anders, als durch eine Dissonanz, deren Auflösung entweder verzögert oder der Begleitung überlassen wird, ausgedrückt werden. Salieri deutet bei der Aenderung eine andere Begleitung an und kürzt die Stelle um zwei Takte, so dass der Gesang in derselben Tonart wieder eintritt, in welcher er abbrach.

Noch ist die Takt 26 vorgenommene Aenderung zu bemerken. Beethoven giebt den Worten *la polve innalza* dieselben Töne, welche die vorhergehenden Worte haben. Diese Wiederholung würde gerechtfertigt sein, wenn die unterliegenden Worte ihrem Inhalte nach in einem Verhältniss der Wiederholung oder Beiordnung ständen. Sie stehen aber in einem Verhältniss der Einheit. Die letzten

Worte bringen zu dem in den ersten Worten enthaltenen Subject ein Prädicat hinzu. Diese Zusammengehörigkeit verlangt auch einen Fortgang in der Melodie, eine Verschiedenheit in der Führung der recitirenden Stimme, ähnlich wie in der Rede das logische Verhältniss zwischen den Bestandtheilen eines Satzes durch Hebung oder Senkung der Stimme fühlbar gemacht wird.

Salieri hat auch in der dem Recitativ sich anschliessenden Arie (*Ma tu tremi*) manche Aenderungen vorgenommen. Sie haben meistens eine Erleichterung der Singstimme, eine Verminderung der vorkommenden Coloraturen im Auge. Zur Nutzanwendung hat Beethoven am Rande des Manuscripts bemerkt: »leichter Gesänge«. Später hat er dem Manuscript die Ueberschrift gegeben: »*Esercizii — da Beethoven*«. Er hat also das Stück seinen Uebungen beigezählt.
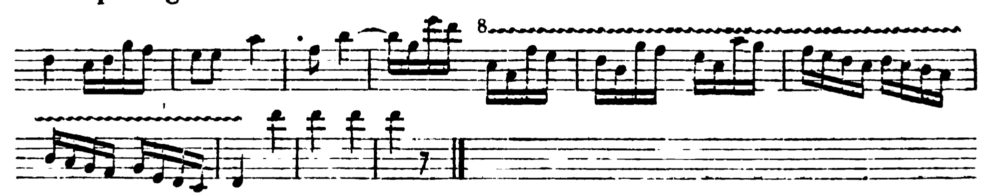
Ausser den mitgetheilten Stücken sind noch andere vorhanden, die auch dem Unterricht bei Salieri angehören. Sie konnten übergangen werden, weil sie gleicher Art sind und bemerkenswerthe Aenderungen darin nicht vorkommen. Näheres über sie im folgenden Abschnitt.

Zur Chronologie.

Gleichzeitig mit dem Duett »*Bei labbri*« (Nr. 1) wurden geschrieben: ein Terzett in C dur »*Giura il nocchier*« und ein Terzett in G dur »*Ma tu tremi*«. Das Duett »*Bei labbri*« liefert den Beweis, dass Beethoven, als er es schrieb, mit der Elision nicht bekannt war. Dagegen zeigt das Stück »*O care selve*«, dessen Anfang unter den bei Albrechtsberger geschriebenen Uebungen (s. S. 202) aufgefunden wurde, dass Beethoven, als er es schrieb, mit der Elision bekannt war. Letzteres Stück war fertig Ende 1794. Jene drei Stücke können also nur in der Zeit zwischen Ende 1792, da Beethoven nach Wien kam, und Ende 1794 geschrieben sein.
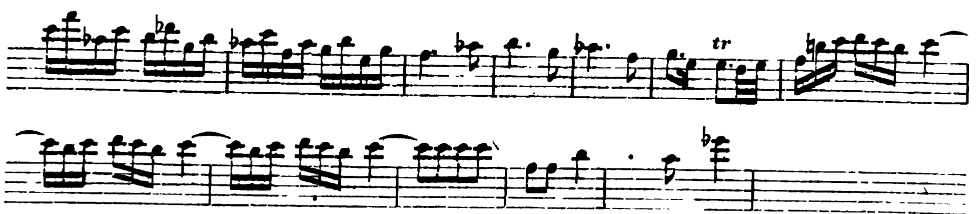
Gleichzeitig mit dem Terzett »*Per te d'amico*« (Nr. 2) und den zwei Quartetten »*Nei campi*« (Nr. 3 und 4) entstand ein Duett in D dur »*Scrivo in te*«. Aus der Beschaffenheit der in diesen vier Stücken vorkommenden Fehler wider die Prosodie u. a. m. darf man folgern, dass sie später geschrieben wurden, als die zuerst genannten drei Stücke, jedoch früher, als die jetzt zu erwähnenden.

Ziemlich gleichzeitig mit den drei Bearbeitungen des Textes »*Fra tutte le pene*« (Nr. 5, 6 und 7) wurden geschrieben: ein Duett in C dur »*Salvo tu vuoi lo sposo*«, ein Terzett in A dur und zwei Quartette in F- und G dur mit dem Text »*Quella cetra ah pur tu sei*«. Auf einem Bogen, welcher Arbeiten zu einigen von diesen Stücken enthält, findet sich ganz zu Anfang ein zum letzten Satz der Serenade Op. 25 gehörender Entwurf:



Die Serenade muss also vor oder ziemlich gleichzeitig mit den genannten italienischen Gesängen geschrieben sein. Sie erschien im J. 1802, ist aber gewiss einige, wenn nicht mehrere Jahre früher, vielleicht ziemlich gleichzeitig mit der (1797 erschienenen) Serenade Op. 8 componirt worden. Wir nehmen spätestens das Jahr 1797 als die Entstehungszeit jener Vocalsätze an.

Zur Bestimmung der Entstehungszeit des Terzetts »*Chi mai di questo core*« (Nr. 8) kann folgende zum letzten Satz des Quartetts Op. 18 Nr. 1 gehörende Stelle dienen:



welche sich auf der von unten nach oben gezählten 1., 5. und 9. Notenzeile der letzten Seite des Bogens, welcher auf seinen ersten drei Seiten jenes Terzett enthält, vorfindet. Es scheint, dass Beethoven, als er mit der Reinschrift des Quartetts beschäftigt war, aus Versehen den zum Theil schon beschriebenen Bogen ergriff, dessen Rückseite für die Vorderseite hielt, und das Versehen erst bemerkte, als er das Blatt umwandte, um die Violinstimme weiter einzutragen. Dies kann nicht später als 1799 geschehen sein. Demnach lässt sich spätestens das Jahr 1799 als die Compositionszeit des Terzetts »*Chi mai di questo core*« annehmen.

Die Compositionszeit des Quartetts »*Giura il nocchier*« (Nr. 9) lässt sich nicht bestimmen. Es scheint aber seiner Beschaffenheit nach eins von den zuletzt geschriebenen Stücken zu sein.

Die Scene und Arie »*No, non turbarti*« (Nr. 10) entstand Ende 1801 oder Anfang 1802. Vgl. des Herausgebers »Ein Skizzenbuch von Beethoven« S. 37.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Beethoven, ausser den bisher angeführten, auch alle seine andern italienischen Vocal-Compositionen, und nicht nur diejenigen, welche dem oben abgegrenzten Zeitraum von 1793 bis 1802 angehören, sondern auch die später entstandenen, Salieri zur Durchsicht vorgelegt hat. Denn sollte Beethoven, dem Salieri's Haus jederzeit offen stand *), nicht ganz besonders bei den Werken, die zur Veröffentlichung bestimmt waren, die Gelegenheit benutzt haben, Salieri zu Rathe zu ziehen? Wir rechnen zu diesen Werken: die Scene und Arie »*Ah! perfido*« (Op. 65) **), das (1802 componirte) Terzett »*Tre-*

*) Dass Beethoven mit Salieri noch um 1809 in Verbindung stand, geht aus Folgendem hervor. Moscheles, der 1808 zu längerem Aufenthalt nach Wien kam, erzählt (»Aus Moscheles' Leben« I. S. 11), er habe eines Tages bei Salieri, den er nicht zu Hause getroffen, einen Zettel auf dem Tische liegen gesehen, auf dem in Lapidarschrift zu lesen war: »Der Schüler Beethoven war da!« Dass Moscheles im Februar 1809 bei Salieri Unterricht hatte, berichtet Reichardt (»Vertraute Briefe« I. S. 388). Sollte es sich bei Beethoven's Besuch nicht um die »Vier Arietten und ein Duett« (Op. 82) gehandelt haben? Das Autograph eines dieser Stücke hat die Jahreszahl 1809.

**) Eine revidirte Abschrift trägt das Datum: Prag 1796. Dass das Stück aber in Wien componirt, in Prag höchstens abgeschrieben und mit jener Ueberschrift versehen worden, darf wohl ohne Weiteres behauptet werden.

mate, empj« (Op. 116), die (1807 componirte) Ariette »*In questa tomba*«, die mit der Opuszahl 82 erschienenen Stücke u. a. m.

Ueber Art und Erfolg des Unterrichts.

Wir stellen uns den Unterricht bei Salieri nicht so mit den Regeln behaftet vor, wie er nach den vom Herausgeber versuchten Erklärungen erscheinen mag. Diesem stand nur das geschriebene Wort zu Gebote. Salieri hat gewiss anders gesprochen. Er war kein Theorist. Ihm stand das gesprochene und gesungene Wort zu Gebote, und sein Unterricht war auf Anschaulichkeit gerichtet. Salieri war der Ansicht, dass es bei einer Vocal-Composition vornehmlich auf den richtigen Ausdruck der Worte ankomme, und dass nichts geeigneter sei, die innere und äussere Beschaffenheit eines Textes dem innern und äussern Sinn vorzuführen, als die Declamation *).
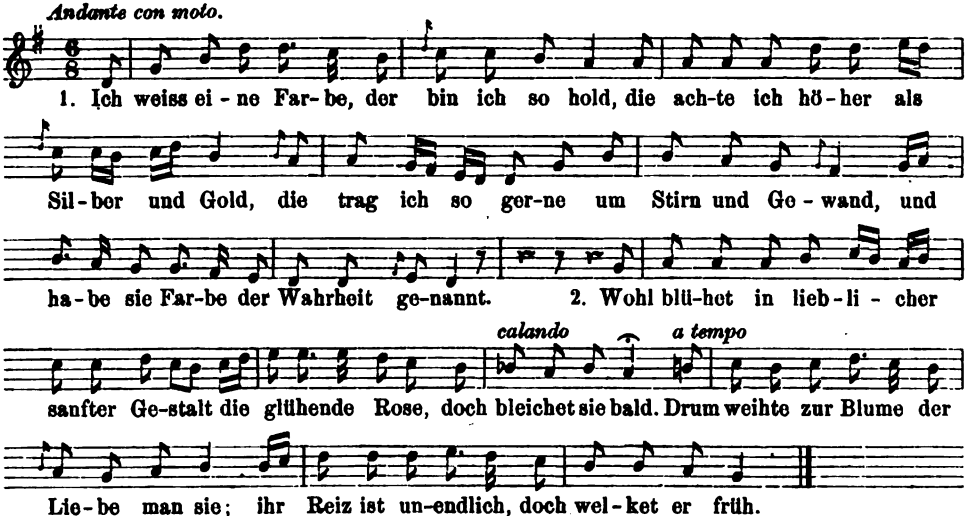
Salieri's Standpunkt hat seine Berechtigung, seine Methode ihren Werth. Gut gesprochen ist halb gesungen, lautet ein alter Spruch. Wer beim Lesen mit der Stimme den Gedanken und Empfindungen des Dichters und dem Eindruck folgt, den die Worte auf ihn machen, wird sein Gefühl gleichsam ausser sich setzen, es sich anschaulich machen; er wird nicht dem Ungefähr, dem blossen Gefühl überlassen sein, sondern in der Declamation ein Vorbild zur Composition finden. Dass dabei auch das musikalische Element zu seinem Rechte kommen kann und muss, ist selbstverständlich. Aus der natürlichen Declamation und ohne die Regeln, deren wir bedurften, sind auch die meisten Aenderungen Salieri's zu erklären.

Es fragt sich nun: hat Beethoven die declamatorische Methode angenommen, und ist er durch sie oder durch den Unterricht auf eine genaue oder genauere Behandlung des Textes geführt worden? Das sind zwei Fragen, welche wohl zusammenhängen, aber getrennt zu beantworten sind. Die erste Frage kann nur beantwortet werden, wenn die Gesang-Compositionen Beethoven's in ihrer Gesammtheit zur Betrachtung herangezogen werden. Die andere Frage lässt sich beantworten, wenn die vor und bald nach Beginn des Unterrichts geschriebenen Gesang-Compositionen zur Vergleichung vorgenommen werden. Bei solcher Vergleichung sind jedoch die Stücke mit italienischem Text auszuscheiden; denn nach einer früher ausgesprochenen Vermuthung wäre Gefahr, hier in fremdes Gehege zu gerathen. In den vor dem Unterricht geschriebenen deutschen Liedern hat Beethoven auf den Text nicht gehörig Rücksicht genommen. Zu verweisen ist

*) Mosel erzählt S. 26 seiner Biographie Salieri's: »Metastasio [den Salieri um 1768 kennen lernte] liess ihn, wenn sie allein waren, öfters ganze Scenen aus seinen Opern und Oratorien declamirend lesen, welches, sagt Salieri, mir zu einer überaus nützlichen Schule in der Declamation gedient hat, eine Schule, die, wie Metastasio meinte, jedem, welcher sich zum Gesang-Componisten bilden will, unumgänglich nöthig ist«. S. 148 sagt Mosel: »Salieri's grösstes Lob einer fremden Vocal-Composition lautete: »*esprime assai bene le parole* — sie drückt die Worte sehr gut aus«. Ein Schüler Salieri's, A. Hüttenbrenner, erzählt (Leipz. Allg. Musik. Zeitung vom J. 1825, S. 796): »Bei Singstücken, die ihm gebracht wurden, überlas er zuerst die Worte mit vieler Aufmerksamkeit; dann prüfte er die Musik, ob sie dem Charakter des Gedichtes getreu verfasst sei«.

auf die Liedersammlung Op. 52, besonders auf das Lied »Feuerfarb'« *). Die Worte sind silbenweise in Musik gesetzt, mehr syllabirt als declamirt. Manche

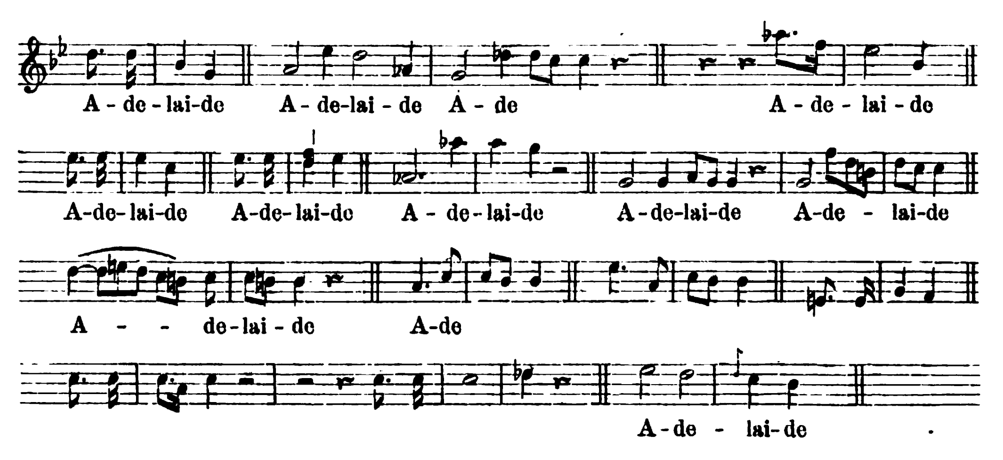
*) Das Lied »Feuerfarb'« wurde Ende 1792 oder Anfang 1793 componirt. Vgl. des Herausgebers »Beethoveniana« S. 7. Es ist zur Betrachtung besonders geeignet, weil es, als das aller Wahrscheinlichkeit nach letzte Lied, welches vor Beginn des Unterrichts geschrieben wurde, den damaligen Standpunkt Beethoven's am sichersten kennzeichnet. Beethoven hat, wie das Autograph zeigt, bei der Composition nur auf die zusammengezogenen zwei ersten Strophen Rücksicht genommen. Die Musik kann also nur nach diesen Strophen beurtheilt werden. Wir setzen Melodie und Text her



und bemerken folgende Stellen, wo der Text mangelhaft ausgedrückt ist.

Beethoven schliesst (Takt 8) die erste Strophe in der Dominante, und (Takt 17) die zweite Strophe in der Haupttonart. Nach der Musik scheinen also die Strophen in einem abhängigen Verhältniss, etwa wie Vorder- und Nachsatz, zu einander zu stehen. Im Gedicht aber sind sie logisch getrennt. Jede Strophe spricht einen Gedanken vollständig aus. Um die Trennung deutlich zu machen, hätte die erste Strophe in der Haupttonart schliessen müssen; dann konnte die zweite Strophe in einer andern Tonart, z. B. in der Parallele, anfangen. — Beethoven giebt fälschlich dem Worte »bin« (Takt 2) einen höhern Ton, als dem Worte »hold«. Das letztere Wort ist das wichtigere. — Beethoven macht bei »hold« eine halbe Cadenz. Diese macht den Eindruck, als wenn die bis dahin ausgesprochenen Worte ihrem Inhalte nach nicht vollständig wären, oder, mit andern Worten, als wenn die Satztheile, welche durch das jenem Worte folgende Komma getrennt sind, in einem Verhältniss der Unterordnung zu einander ständen. Die Satztheile stehen aber in einem Verhältniss der Beiordnung. Jenes Komma konnte in der Musik nur durch einen merklichen Absatz, am besten durch eine aus der ganzen Cadenz gebildete Formel ausgedrückt werden. — Im 5. Takt ist das Wort »gerne« nicht gut wiedergegeben. Die erste Silbe musste eine höhere Note bekommen, als das vorhergehende »so«. — Im 7. Takt ist fälschlich das unbedeutsame Hülfszeitwort »habe« hervorgehoben. Das Wort »Wahrheit« musste, als das wichtigste in der Verbindung, den Worten »habe« und »Farbe« gegenüber, durch einen Emporschritt ausgezeichnet werden. — Im 12. Takt musste das Wort »Rose«, als das wichtigere, dem Worte »glühende« gegenüber hervorgehoben werden. — Nach dem Worte »Rose« ist ein Einschnitt (Komma). Beethoven hat ihn nicht kenntlich gemacht und behandelt die Stelle, als wenn kein Trennungszeichen da stände. Allerdings ist der Text hier unbequem, und ist der Einschnitt des Gedichts in der Musik schwer wiederzugeben. — Im 13. Takt musste »bald«, als das wichtigste Wort, hervorgehoben werden. — Bei den Worten »Blume der Liebe« legt Beethoven, ähnlich wie früher bei »Farbe der Wahrheit«, den Ton auf das erste Wort. Das letzte Wort ist das wichtigere und musste auch in der Musik hervorgehoben werden. — Im vorletzten

Fehler wider Einzelheiten und den Zusammenhang des Textes kommen darin vor, die grösstentheils nicht entstanden sein würden, wenn Beethoven vorher die Worte aufmerksam gelesen hätte. In den nach Beginn des Unterrichts geschriebenen Liedern zeigt sich nun ein bedeutender Fortschritt, und mehr als das: ein Durchbruch ist in ihnen vollzogen. Der Text ist in jeder Beziehung, sowohl in Betreff seiner prosodischen Beschaffenheit, als in Betreff seines Inhalts und der vorgezeichneten Situation, ungleich sorgsamer behandelt, als in den früheren Liedern. Am nächsten steht uns von den späteren Liedern die »Adelaide«*). Wir machen nur darauf aufmerksam, wie gut die nicht ganz leicht in Musik zu setzenden langen, fünffüssigen Verse (Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten etc.) behandelt sind. Ferner setzen wir mehrere aus den Skizzen zusammengelesene Stellen her:
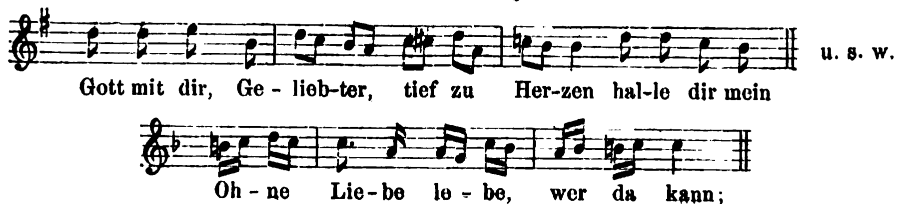


an denen man sehen kann, welche Versuche Beethoven mit dem einen Wort Adelaide gemacht und wie er dem Sprachkörper dieses Wortes nachgespürt hat. Von andern Liedern sind zu nennen: der (1803 componirte) Wachtelschlag, Gellert's Lieder (Op. 48) u. a. m.

Die andere oben gestellte Frage, ob Beethoven sich die Methode des Declamirens angeeignet habe, ist unbedingt zu bejahen. Ohne solche Gewöhnung wäre

Takt hätte die erste Silbe des Wortes »unendlich« einen rhetorischen Accent verdient. — Bei dem mehr lehrenden als lyrischen Inhalt des Gedichtes wäre wohl ein enges Anschliessen an die Sprachmelodie geboten gewesen.
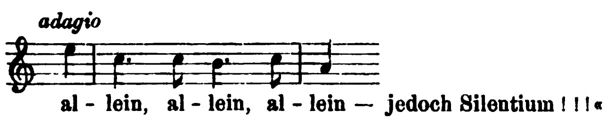
Als Beispiele schlechter Textbehandlung und der Wortverzerrung lassen sich auch aus andern Liedern Stellen anführen, z. B. folgende aus Op. 52 Nr. 5 und 6:



*) Die unter den Uebungen bei Albrechtsberger aufgefundene Skizze (S. 202) zeigt, dass damals die Composition des Liedes noch nicht weit vorgeschritten war. Demnach lässt sich Anfang 1795 als die Compositionszeit der Adelaide annehmen.

manche Erscheinung in Beethoven's Gesang-Compositionen nicht zu erklären. Dabei ist jedoch zu bemerken, dass das declamatorische Wesen in früheren Werken weniger zum Vorschein kommt, als in späteren, in rein lyrischen Liedern weniger, als in Gesängen erhabenen Inhalts oder pathetischen Charakters. Nicht selten geht es in Emphatik über. Als ein Beispiel des aus der Declamation hervorgegangenen Styls lässt sich der (1817 geschriebene) kurze Chor »Rasch tritt der Tod den Menschen an« anführen. Ohne die Gewohnheit, den sprachlichen Körper eines Wortes musikalisch einzufassen, lassen sich auch Stellen in Briefen nicht erklären, wo Beethoven, vom Sprach- in den Gesangton übergehend, ein im Zusammenhang vorkommendes Wort in Noten ausdrückt. So z. B. folgende Stelle aus einem Briefe an Lichnowsky aus dem Jahre 1814:

». . . mit dem Hof ist nichts anzufangen, ich habe mich angetragen — allein



Ferner folgende Stelle aus einem um 1817 an Frau Streicher geschriebenen Briefe:

»Wo sind die Bettdecken?



Man hat nach solchen Erscheinungen wohl Ursache, eine Einwirkung des Unterrichts anzunehmen. Die Wirkung war aber nicht in allen Punkten nachhaltig. In Betreff einer sorgfältigen Textbehandlung im Sinne Salieri's lässt sich der Einfluss kaum über die Zeit hinaus verfolgen, in welcher Beethoven in seinen Compositionen überhaupt sich noch an seine nächsten Vorgänger und Zeitgenossen lehnt. Als er anfing, sich in der Instrumental-Musik auf eigene Füsse zu stellen, schlug er auch in der Vocal-Musik seinen eigenen Weg ein. Seine eigene Natur machte sich geltend. Seine Natur war von der Salieri's zu verschieden, als dass er sich dessen Anschauungsweise hätte ganz zu eigen machen können, und Salieri's Lehren waren nicht tief genug in Fleisch und Blut gedrungen, als dass sie den Umwandlungsprocess, der in der künstlerischen Natur Beethoven's vor sich ging, hätten mitmachen können. Die Wandlungen, die Beethoven dann durchmachte, sind anderwärts zu erörtern.

Ein wichtiger Punkt ist noch nicht berührt worden: die Sangbarkeit. Dass dieser Punkt zur Sprache gekommen, geht aus einer Aenderung zu Nr. 8 und aus den Aenderungen zu der S. 226 erwähnten Arie hervor. Salieri's Einfluss ist aber hier, wider Erwarten, nicht hoch anzuschlagen. Die vor dem Unterricht geschriebenen Lieder sind, wenn sie auch einer silbenmässig gesprochenen Rede ähneln, doch sangbar; nur fehlt ihnen das auf cantilenenartiger Führung und auf der Anbringung gehaltener Töne beruhende Sangliche, welches die späteren Lieder haben. Und dieser Fortschritt, den die späteren Lieder zeigen, kann zum Theil auch durch andere Einflüsse, durch Einflüsse, die so zu sagen in der Luft liegen, herbeigeführt worden sein. Was für Klagen die Sänger bei der Aufführung des »Fidelio« i. J. 1805 führten, und wie wenig Rücksicht Beethoven in spätern Compositionen auf die Singstimmen nahm, ist bekannt.

Noch ist zu erwähnen, dass Beethoven, offenbar zum Studium, eine Anzahl italienischer Vocalsätze von andern Componisten abgeschrieben hat. Davon sind 6 (eigentlich 7) Stücke (Duetto und Quartetto »*Nel mirarvi*«, Terzetto »*Quanto è bella la campagna*«, Terzetto »*O care selve antiche*« u. s. w.) von einem andern Schüler Salieri's, Freiherr Carl Doblhoff; sie sind gedruckt unter dem Titel: »*Sei divertimenti campestri a due, tre, e quattro Voci*« u. s. w. Zwei Stücke (»*Su questo colle erboso*« u. s. w.) sind von A. Cornet, einem um 1796 in Wien lebenden Gesanglehrer, und finden sich in dessen »*Sei Duettini Con Accomp° di Cembalo, o Forte Piano*«. Man hat diese Stücke bisher für Compositionen von Beethoven gehalten.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.








Mus 1512.510.10
Beethoven's Studien Erster Band
Loeb Music Library
3 2044 041 119 801

